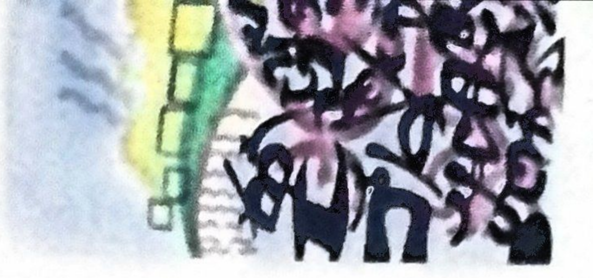


عبد الغاني خشة

إضاءات

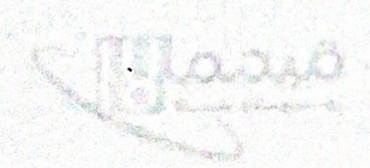
في النص الجزائري المعاصر



الألمعية

إضاءات في النص الجزائري المعاصر

عبد الغني خشه



إضاءات

في النص الجزائري المعاصر





ص ب 62 عين الباي قسنطينة 25043 الجزائر
الهاتف/ الفاكس 21331675289+
Elalmaia15@gmail.com

الكتاب: إضاءات في النص الجزائري المعاصر

المؤلف: عبد الغني خشة

الناشر : دار الألمعية للنشر والتوزيع

التصفيف: قسم التصفيف

الغلاف: دار الألمعية

التوزيع: دار الألمعية

ردمك: 4-06-305-9931-978

الإيداع القانوني: 4686-2011

الطبعة: الأولى 2013

إهْدَاء

إلى طلبتي . . .

أما قبل:

ليس ثمة أصعب من الحديث عن النص الجزائري المعاصر لأنه يدعو للتطرق إلى خصوصية فكرية وثقافية وأدبية امتزجت بالراهن. والحديث عنه يقود كذلك إلى الحديث عن جمالياته ومميزاته والأسماء التي تشكله. وفي صفحات هذه الملاحقة النقدية سأحاول التقرب من هذا النص، ومن خلال أسماء أدبية جميلة في مرحلة تهيأت أرضية صلبة من التعددية الثقافية، والانفتاح الذي ليس آخره المشهد الإلكتروني الذي غيّر جغرافية المشهد الشعري الجزائري العربي من الورق إلى الضوء والورق معا.

ففي الجزائر حينما أخذت عجلة التجديد بالدوران كان هناك واقع موضوعي يؤسس لها اجتماعياً وسياسياً، بل واقتصادياً أيضاً، ويدفعها باتجاه النمو والاطراد. ويمكن في هذا الصدد أن يُقام تاريخ نقدي تكون له حركة موازية للتاريخ السياسي، والفكري العام ليكون بمثابة تنظيرٍ يُحيلنا على فهم ظاهرة التجديد في أدبنا المعاصر. ولا نغفل مدى التأثير الذي حدث للأديب المعاصر المطلع على ثقافة الآخر. وفي ذلك يقول (عبد الله حمادي): "وما شجعني على هذا كذلك، هو تفهمي المتواضع لمعنى التجديد بالمفهوم المتفتح الواثق من درجة ذاتيته في الميزان الحضاري، وأشهد أن هذا التفهم الواعي ركبني لما حصل لي الاحتكاك المباشر مع الشعر الغربي، وتفهم أبعاده، وخلفياته

الحضارية بالممارسة والدراسة، فهذا التفهم الواعي كوّن في نفسي حافزا لإثراء تراثنا وحركتنا الشعرية الشابة بجزائر الإبداع الثوري فأردت لها الريادة في الحداثة والمعاصرة مع الحفاظ على أصالة الهوية الشعرية بحيث لا توجه لها تهمة الغربة والغرابة والهجنة من قبل المتلقي أو النقاد"*

إن الواقع الاجتماعي الذي تغير تغيرا عاما فرض على الشعراء أن يكتبوا نصاً جديداً.. نصا هو ابن المرحلة، وليس غريبا عنها. يؤسس ويجرب في الوقت نفسه. والنص المعاصر لا يُحدد من خلال الشكل وحده، وإنما من خلال الشكل والمضمون معا. ومن المستحيل أن نجد ناصو عصر واحد على مستوى واحد من الجودة والتجديد في الشكل والمضمون، ومع ذلك فهم جميعاً أبناء ذلك العصر. كل واحد منهم مثّل عصره بما يستجيب ومكوناته الشخصية والثقافية ورغباته وطموحاته، وهل يمكن أن يكون الناص إلاّ عصرياً؛ بيد أنّ هذا لا يمنع أن يعيش الناص عصره مشدوداً في الوقت ذاته بحبال عصور غبَرت من خلال ارتباطه بالماضي بحكم الثقافة التراثية التي تظهر عبر استخدام الأسطورة، والحكمة والمثل والتاريخ، فضلاً عن القرآن والحديث الشريف، وغير ذلك من رموز الثقافة التراثية.

لقد خرج النص المعاصر على الشكل الظاهر لنمط الكتابة السابقة. بحيث استنجز بوفرة الوعي واللغة والصورة نصا حقيقيا متميزا مقتفيا أثر بعض التجارب الأصيلة، بالإضافة إلى الاطلاع على المنجز الجديد في خارطة المشهد النصي العالمي. فقدمت النصوص نفسها بوجوه مختلفة إلى المتلقي تثير قلقه ورعبه؛ لأنها نسجت بشكل يستنفر لغة الداخل، ويرفض أن يجاهر بلغة الخارج، معتمدة التكنيك الفني المحدث في صناعة النص، كما شكلت الطبيعة والمكان والواقع (الجزائري) المتنوع جمالا وقسوة رافدا حقيقيا لذلك النص.

---

* حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. منشورات جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر، د.ط، 2001، ص 154.

هذه النصوص المعاصرة التي جاءت متباينة في تجاربها من حيث الشكل الفني، والقالب الهيكلي لشعريتها، وفي بعض المعاني والمضامين، إلا أنه ومع ذلك الاختلاف الشكلي في قوالب النصوص، ومع وجود ضروب الاختلاف الطبيعية بين ناص وناص، هناك تقارب واضح وجلي في الخصائص الفنية، التي تميز هذه النصوص ، ولعل ذلك يرجع لتشابه المكونات المعرفية، والثقافية لجيل كامل.

ربما هذه الصفحات تفاعل مع الذي جرى، وما شهدته الجزائر خلال عقد التسعينيات، والذي كان من أعقد ما مرت به الجزائر من مخاض مهد وسط الآلام والعذاب، والمشاهد الدرامية المأساوية لولادة نمط جديد على مستوى كل صعيد.

لأجل هذا ولَّيْت وجهي شطر النصوص أسائلها لأجل الإضاءة، والتنسيق بين عناصر متواجدة وغير متجاورة، وكذلك استكناه الدلالات الغائبة أثناء تجلي النص. ولأجل رصد بعض إفرازات الحداثة التي أتى بها النص الحداثي الجزائري المعاصر كقصيدة النثر الذي اعتمد على اللغة، والذاتية، والنصوص الموازية كالعنوان والغلاف، وبعض المغامرات الشكلية كدلالة البياض والتشكيل البصري معتبرين ذلك أيضا من تجليات النص الجزائري التسعيني.

وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أن هذه الإضاءات قد ركزت على دواوين: (البرزخ والسكين) لعبد الله حمادي، و(كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس) مع (اللعنة والغفران) و(ملصقات) لعز الدين ميهوبي، وسبب التركيز على الدواوين المذكورة أنها تمثل - مع غيرها- المنعرج الشعري للتجربة الشعرية المعاصرة الجزائرية، وفيها تتمظهر الكثير من البؤر التي تستهدفها الإضاءات. كما هناك إطلالة نقدية على رواية (تفنست) لعبد الله حمادي. مرورا على الزمن الإبداعي الذي أفرز مثل هذه النصوص.

أملي الإفادة، وأملي الإضافة، وحسبي هذا وكفى ...

مناخات النص الجزائري

في الفترة ما بين أكتوبر

1998/1988

1- المناخ السياسي:

سقط أول قتيل في ساحة أول ماي بطلقات مساعد أول، هذا الأخير استعمل مسدسه الآلي لإيقاف شخص كان يهدده هو ودبابته المزودة بـ (43) قذيفة، وهو حامل لزجاجة (مولوتوف)، وفي هذه الحالات فالأمر هو إطلاق النار.

الحق أن عقد الثمانينيات قد تميز بخمسة أحداث شغب كبرى على الأقل [1]، لكن أحداث 5 أكتوبر كانت مفاجأة تامة، كما أكده الجنرال (خالد نزار) [2] في مذكراته بقوله: "لقد فوجئت بمداها .. كنا معتادين على متظاهرين يسدون الطريق. و لكن ليس على مشاغبين يحرقون و يحطمون رموز الدولة ، وشخصيا لم أكن أظن أن جزائريين يمكنهم الوصول إلى هذا الحد من التظاهر" [3].

---

[1] نذكر منها: المشادات التي وقعت بين طلبة محسوبين على اليسار وإسلاميين، واغتيال الطالب كمال امزال في الحي الجامعي بن عكنون في 02- 11- 1982 – تشكيل أول مجموعة مسلحة (الحركة الإسلامية المسلحة بين 1982 –1985 بمبادرة من مصطفى بوعلي، والتي قامت بمهاجمة مدرسة الشرطة بالصومعة والاستيلاء على الأسلحة يوم 27 أوت 85، و الهجوم على ممتلكات عمومية في واد السمار في 21 أوت 1985 – أحداث الربيع البربري في منطقة القبائل في 11- 16 مارس 1980 .

[2] ولد سنة 1937 بباتنة، تولى أثناء أحداث أكتوبر إدارة حالة الطوارئ إلى جانب اللواء عبد الله بلهوشات.

[3] نزار، خالد: مذكرات اللواء خالد نزار. د.ط ، منشورات الخبر ، د.ت، ص 121- 124.

اعتبر رئيس الجمهورية (اليامين زروال)[1] في خطاب وجهه إلى الأمة بأن مرحلة ما بعد أكتوبر 1988 هي:"ظروف تاريخية جعلت الجزائر تعرف إحدى أخطر الأزمات التي لم تواجهها من قبل"، وأن الجزائر كادت: "أن تذهب ضحية ديمقراطية مزعومة"، وأنها كانت "تحت طائلة فراغ مؤسساتي مقلق وعرضة لاختناق اقتصادي و هيكلي خطير، وتواجه وضعا اجتماعيا جد مزري تحت تأثير إرهاب دنيء وشنيع، وفي محيط دولي جد انتقائي وقاسي للغاية، ذلك هو الوضع الدقيق الذي كان سائدا"[2].

وتوجه (عبد العزيز بوتفليقة)[3] في أول خطاب له للأمة بعد مباشرة مهامه كرئيس للدولة بقوله: "ما من أحد منكم يجهل مدى عمق الأزمة التي آلت إليها البلاد، هذه الأزمة التي طاشت لهولها العقول، وتعددت الأوجه فيها و تعقدت"[4].

سؤال نطرحه الآن: كيف سنؤرخ للأزمة الجزائرية، وإلى أية بداية (فترة) سنسندها؟.

من الممكن جدا أن يختلف المحللون في تفسير أسباب أحداث أكتوبر، ومواصفات الجهات الفاعلة، وأشكال مشاهد المواجهة، لكن بالتقادم تتحول إلى مجموعة من المعالم في الذات الجماعية للأمة. وقد نسجل في هذا الصدد ملاحظة طغيان الجزئيات، والتفاصيل في البداية بسبب المعاصرة والمبالغة في التشخيص.

ويكاد يجمع الدارسون، والمحللون[5] على أن للأزمة جذورا تاريخية، وامتدادات قديمة؛ حيث يسأل صاحب كتاب أكتوبر: أين تقع نقطة الانطلاق

---

[1] من مواليد 03 جويلية 1941 بباتنة ، عند نهاية ولاية المجلس الأعلى للدولة ، عينه المجلس الأعلى للأمن رئيسا للدولة في 30 جانفي 1994، وهو أول رئيس ينتخب بطريقة ديمقراطية في 16- 11- 1995

[2] نص خطاب رئيس الجمهورية المنشور بمجلة الجيش. أكتوبر 98 ،ع 423 .ص 06 .

[3] من مواليد 1935 بوجدة،المغرب. بعد فشله في خلافة الرئيس بومدين تعرض للتهميش، ثم عاد إلى الواجهة السياسية بعد 1989

[4] نص خطاب رئيس الجمهورية المنشور بمجلة الجيش . جوان 1999 ،ع 431 ، ص25.

[5] يراجع :

-سلطاني، أبو جرة: جذور الصراع في الجزائر.المؤسسة الجزائرية للطباعة مطبعة عيسات ايدير، د.ط، د.ت.

للأزمة التي طبعت أحداث أكتوبر؟ هل هي حقيقة قنبلة موقوتة؟. أم لها جذر تاريخي؟. ويسجل صاحب الكتاب: (الإجابة صعبة) [1].

ويرى بعض المتتبعين أن الأزمة انطلقت بعد الاستقلال مباشرة، بينما يعتقد آخرون بأنها ظهرت بعد وفاة (بومدين) في ديسمبر 1978، و تتفق أراء أخرى أنها انفجرت بعد حوادث أكتوبر 1988، أو توقيف المسار الانتخابي في ديسمبر1991. ويشير (محمد العربي الزبيري) "إلى أن سوء التسيير الذي طبع العشرية السابقة [الثمانينيات] لأسبوع الإجهاض العسير قد تسبب في تبديد أموال الأمة، وأوقف حركة النمو في الجزائر" [2]. وعليه فإنه يُحمّل النظام كامل المسؤولية.

ويعتبر الباحث الاجتماعي التونسي (المنصف وناس) انفجار أكتوبر 1988 بأنه: "جزء أساسي من تراكمية النسق السياسي، وجزء أيضا من خصوصيته التاريخية" [3]. فالنظر إلى حجم التخريب الذي أصاب هياكل الدولة،

-الصيداوي، رياض: (صراعات النخب).جريدة رسالة الأطلس، حلقات متسلسلة من ع 293 إلى 312.

-نزار، خالد: مذكرات اللواء خالد نزار . مرجع سابق ، صص 51 . 58. صص 72 – 82.

-لونيسي، رابح: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين. دار المعرفة، ط1، د.ت.

- ولد الخليفة، محمد العربي: الأزمة المفروضة على الجزائر. دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1998.

–Abed Charf :Octobre .ed Laphonic, Alger. 1990. 2 ed. p.9 et les page suivantes.

–Ali Harouni. Lété de la discord – Algeris 1962 – Casbah.

–Hadj Bakhtaoui.Le Faux témoignage du général Yahia Rahal. ed Rahma. Alger. 1998.

–Mohamed Boukhobza.Octobre 88 Evolution ou Repture. ed Bouchene. Alger. 1991. p.19. 68.

Yahia Rahal. Histoires de Pouvoir. Un Général Témoigne. ed Casbah. Alger. 1997. –p.20.90.

[1] Abed Charf .Octobre . p.9

[2] الزبيري، محمد العربي: المؤامرة الكبرى أو إجهاض ثورة. المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط2، د.ت، ص 162.

[3] وناس، المنصف: (محاولة قراءة في انتفاضة أكتوبر 1988). جريدة الخبر، ع1350، بتاريخ10 أفريل 1995.

وأجهزتها إبان أكتوبر 1988 يحيل إلى ملاحظة حجم العداء المختزن طوال سنوات عديدة، مما جعله انفجارا مليئا بالمعاني والدلالات، وتخريبا لم يلمس الأساسيات المادية فحسب بل طال الكيان النفسي والخلقي. قتل معاني الخير والفضيلة، ودمر بالكامل في أحيان أخرى، وأفقد الثقة بالنفس. ويذكر (الحسن بركة) [1] بأن الأزمة الجزائرية بكل أبعادها: "لها دوافعها السياسية والاجتماعية والنفسية من خلال تراكمات ثلاثين سنة من التمية، وما رافقها من حيف اتجاه كادحي عمق الجزائر" [2].

ويؤكد (أحميدة العياشي) [3]: "أن غلق المجال التعددي في المرحلة الأولى من بناء الدولة الوطنية نتج عنه تخريب الوعي التعددي. وذلك سواء على مستوى الطبقة السياسية أو المجتمع، ويمثل هذا التخريب للوعي التعددي في الانشطار المتناسل لوحدودية المرجعية الثقافية و التاريخية، وفي بروز خطابات حول مشاريع ومجتمع تتسم بالعصبية، والنزعة الإلغائية والجنوح نحو الصدامية، وهذا كله عاد بالسلب على مضامين الثقافة السياسية لدى النخب التي لا ترى وجودها إلا بنفي نقيضها إطلاقا" [4].

يجدر بالذكر أن أحداث أكتوبر تجاوزت توقعات المتوقعين، حتى وصلت حدود اللامعقول، وكانت مرحلة الفوضى اللامتناهية لأنها أدت إلى قلب موازين الأمور، وكانت انقلابا لما خلفته من أثر في الفكر الجزائري ككل؛ إذ فضحت زيف الإيديولوجيات، لهذا السبب يقول (محمد العربي الزبيري): "صحيح أن الحزب والجبهة قبله قد عرفا مجموعة من الأزمات بدءا بمؤتمر الصومام وانتهاء بالانقلاب العسكري الذي وقع تحت ما يسمى بالمؤتمر الرابع. وفي كل

---

[1] من مواليد أفريل 1953 خريج معهد الحقوق والعلوم الإدارية – جامعة الجزائر. له عدة مقالات ودراسات منشورة في الصحف الوطنية. له كتاب صُودر (مبادئنا بين جنوح الساسة وخيار الشعب).

[2] بركة، الحسن: (خلفيات و أبعاد أزمة شرعية). جريدة شمس الوسط، ع 28 ،بتاريخ الأربعاء من 9 إلى 15 فيفري 1994.

[3] كاتب وصحفي متعدد المواهب. له مشوار طويل مع الكتابة، والقراءة، صاحبتها مشاكل مع القراء، والسلطة ككتابه (الإسلاميون الجزائريون بين السلطة و الرصاص)؛ الذي صُودر منذ أيامه الأولى.

[4] العياشي، احميدة: (النخب، وجذور تخريب الوعي التعددي). جريدة الخبر اليومية، بتاريخ 4فيفري98، ص11.

مرة كانت الأزمة تنتهي بإعدام مناضلين أو إبعاد وتهميش آخرين لكنها في هذه المرة حفظت الرجال، وأجهضت الثورة التي دفع الشعب ثمنا غاليا لتحقيق انتصارها" [1].

وأصبح التحول السياسي مرتبطا ارتباطا وثيقا بمرحلة أكتوبر 1988 التي عاشتها الجزائر ولم يكن أكتوبر مجرد عنف أعمى، بل كان شكلا من أشكال التعبير السياسي؛ إذ يعتبر حصادا لثلاثة عقود، و فعلا تغييرياً وعاصفة هزت آليات الخطاب، وفتحت عيونا أخرى على تاريخ آخر له مبرراته وخطابه، وأزمة كشفت عن سقوط الكثير من يقينيات العشريات السابقة التي تغذى بها أكثر من جيل بكل ملابساتها، وما نتج عنها من تحولات "شكلت منعطفا تاريخيا تبلور به سعي متوهج لبنينة فعل معرفي وفكري وخيالي" [2].

لقد اهتزت الحياة العامة، وتدهور النظام، وكانت انعكاسات المسار الانتخابي التي امتدت لتطال الحياة الاقتصادية والاجتماعية بتصاعد موجة الإضرابات بطرد العمال، ونقص المواد الأولية الواسعة الاستهلاك وتذبذب الإنتاج. وعلى مستوى المؤسسات الاقتصادية أوقفت الاستثمارات الضخمة التي برمجها نظام (بومدين)، وذلك من أجل تحقيق القطيعة مع النظام الاشتراكي، والتمهيد لاقتصاد السوق. وظهرت مؤشرات دخول الجزائر في عاصفة المديونية الهيكلية، وتسيير الديون أدى إلى تأزم أكثر لثقل المديونية على الاقتصاد. وتم تخفيض قيمة الدينار. هذا الإجراء الذي أدى إلى ارتفاع الأسعار في السوق الجزائرية، وقلص حجم السوق الداخلية.

كما برز العنف المضاد المسلح (الحركة الإسلامية المسلحة، الجيش الإسلامي للإنقاذ، حركة الدولة الإسلامية، جماعات (الجيا)، جماعة (الباقون على العهد)) ، التي تعتبر ظاهرة غير مألوفة من قبل لها بعدها التاريخي

---

[1] الزبيري، محمد العربي: المؤامرة الكبرى أو إجهاض ثورة. مرجع سابق، ص 186.

[2] بن زيان، محمد: (أكتوبر والمنعطف التاريخي للنخب). الخبر الأسبوعي، ع 34، بتاريخ من 27 .10 إلى 02 .11 .99

والإيديولوجي والسياسي. ويعلق على ذلك جيل كيبال (Gilles Kepel)[1] بقوله: "لقد كان خطأ الإسلاميين فادحا لما اعتقدوا أنهم ليسوا بحاجة للعنصر السياسي بغرض الوصول إلى السلطة، وأن الجهاد أو العنف هو السبيل الوحيد لتحقيق هذا الهدف في سياق التأثر بالتجربة الأفغانية، وذلك ما ميز الجماعات المسلحة في الجزائر والراديكالية في مصر. هذا النهج لم يضمن أهداف هذه الجماعات التي ربحت الشارع في البداية، وأنقلب عليها لاحقا، وأعطى مبررا للأنظمة التي لم تتردد في قمعها إثر فقدان نسبة كبيرة من الشرائح الاجتماعية الثقة في هذه الجماعات. هذا لا يعني أنني أهمل جانب العنف الرسمي الذي سلط على الإسلاميين" [2].

يمكن التطرق بالطبع إلى أحداث أكتوبر 1988 من وجهات نظر مختلفة، ومن خلال مفاتيح متنوعة للقيام بالقراءة المطلوبة. فهو حدث تاريخي له خلفيات ونتائج يمكن الكلام عنها ومناقشتها. و لن نضيف جديدا إذا قلنا أن أكتوبر وما بعد أكتوبر ليست إلا الخطوة الأولى في رحلة طويلة وشاقة لم تزل تنتظر، ولا خلاف على أنها أهم الآثار هي تلك التي لم تتحقق بعد. والنتائج الكامنة أكبر من النتائج الآنية الحاضرة، وغير المباشرة أكبر من تلك المباشرة، والنتائج البعيدة المدى أكبر من القصيرة.

ورغم كثرة الكلام حول الموضوع الذي خصص له أكثر من كتاب وتحليل هنا في الجزائر وحتى في الخارج. ورغم ما قيل، ويقال عن أكتوبر 1988 بأنه لم يأت إلا بالخراب والتدمير، إلا أنه يعتبر سببا لإنجازات تحققت على مستوى عدة مجالات :

---

[1] واحدا من أبرز المتخصصين في العالم العربي والإسلام السياسي.. المولود عام1955، والحاصل علي درجتين للدكتوراه في العلوم الاجتماعية والعلوم السياسية. يشغل درجة مدير ابحاث بالمركز الفرنسي للأبحاث.CNRS، وكذلك ترأس مقعد الدراسات الشرق أوسطية والبحر المتوسط في معهد العلوم السياسية، كما عمل أستاذا في جامعة LSE الانجليزية وكولومبيا الأمريكية، وله عشرات من الكتب التي تكاد تواكب متغيرات العرب والإسلام السياسي، منها النبي والفرعون(1984)، والجهاد(2000)، ومن الجهاد إلي الفتنة(2005) ، ونصوص القاعدة والإرهاب والاستشهاد(2009)، وقلب الأصولية(2009)، وغيرها.

[2] في حوار أجرته جريدة الخبر الأسبوعي. ع 116، بتاريخ من 22 إلى 28 ماي 2001.

- المجال الاقتصادي: زالت الاشتراكية، وفتح الباب أمام الخواص للمساهمة في تنمية البلاد، وزال احتكار الدولة للتجارة الخارجية والداخلية.

- المجال السياسي: قضى على فكر الأحادية الحزبية، وحلت محلها التعددية، ونظمت أول انتخابات حرة في البلاد منذ الاستقلال، ونتج عن ذلك اعتماد أول حزب إسلامي جزائري (الجبهة الإسلامية للإنقاذ).

- المجال الإعلامي: شهد ظهور الصحافة المستقلة التي سجلت نسبة مقروئية فاقت كل تصور.

- المجال القضائي: أُلغيت محكمة أمن الدولة، وأُعطيت الاستقلالية للجهاز القضائي.

2- مناخ المعارضة والتعددية السياسية:

جاء دستور فيفري 1988، وكرس التعددية بالمادة (40) منه، تحت شعار "محاربة احتكار السلطة والعمل من أجل توفير الشروط اللازمة لمارسة الديمقراطية"، و أقر بأن "الشعب هو مصدر السلطات و صاحب السيادة الوطنية" [1]. و يمارس هذه السيادة عبر هيئات، و على شكل استفتاء أو انتخاب ممثليه - حماية الحريات الأساسية للمواطن – حرية التعبير و التفكير – الحق في إنشاء جمعيات ذات طابع سياسي – الإسلام دين الدولة و العربية اللغة الوطنية والرسمية [2]. و قد كاد هذا الدستور "أن يكون مقدمة سليمة لتأسيس تعددية إيجابية وعملية، و إرساء قواعد حكم لا يتستر خلف تعددية شكلية. إلا أنه فشل في تثبيت أسس الديمقراطية إزاء استمرار أوضاع أحادية و قوى نفوذ

---

[1] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية. الدستور 1989، النسخة العربية، الفصل 11، المادة 6 .

[2] المصدر السابق، المادة 32 .

موروثة لا تتورع عن تعطيله أو حتى تغييره. فالأحزاب التي تولد بموجب دستور تعددي قد تملك أكثر من (جهة) خرقه، أو وقف العمل به"[1].

هذا ما أكده كذلك الدكتور (محمد العربي الزبيري) في كتابه (المؤامرة الكبرى أو إجهاض ثورة). يقول: "وكانت التيارات السياسية تعتقد أن المصادقة على الدستور الجديد ستكون هي المفتاح الذي تمكنها من دخول عالم الديمقراطية كما يتصوره كل واحد منها، ومن القضاء على ظاهرة احتكار السلطة مقتنعة بأن مجرد رفع الشعار يكفي لتحقيق المعجزة ومتناسية كون التغيير الحقيقي لا يتم بواسطة الطواقم القديمة لأن "من شب على شيء شاب عليه"[2].

وباستقالة[3] (الشاذلي بن جديد)[4] من منصبه كرئيس للجمهورية في 11 جانفي1992 يكون قد فسح المجال أمام تجربة ديمقراطية متعثرة فالذي عرفته الجزائر منذ أكتوبر 1988 من أحداث العنف المتتالية كلها دلالات على أن المسار الديمقراطي كان مغشوشا منذ البداية، و أنه على مقاس النظام. بعدها عاد (محمد بوضياف)[5] إلى الجزائر، وأنشأ المجلس الأعلى للدولة، وأوقف المسار الانتخابي، و حلَت (الجبهة الإسلامية للإنقاذ)[6]، وأُقرت حالة الطوارئ، وبذلك نستطيع القول إن الجزائر دخلت عهدا جديدا بخطى متسارعة، وكأنها في سباق مع الزمن.

---

[1] جرادي، عيسى: (التعددية والأحزاب السياسية في الجزائر). رسالة الأطلس، من الاثنين 12 إلى الأحد 18-10- 98،ع 210 ، ص 11.

[2] الزبيري، محمد العربي: المؤامرة الكبرى أو إجهاض ثورة. مرجع سابق، ص 182.

[3] ورد في بعض العناوين الصحفية - وهي كثيرة - وقتها حديث عن (الإقالة)، وليس الاستقالة .

[4] من مواليد 14 أفريل 1929 ببوثلجة، ولاية الطارف في 9 أفريل 1979. أصبح الرئيس الثالث للجزائر ووزيرا للدفاع .استقال من حزب جبهة التحرير، وخرج منهزما من الانتخابات في 12 جوان 1990.

[5] من مواليد 23 جوان 1919 بالمسيلة. أسس حزب الثورة الاشتراكية في سبتمبر 1962. سُجن، وبعد الإفراج عنه التجأ إلى المغرب؛ حيث واصل نشاطه في المعارضة. أُغتيل في 29 جوان 1992 بولاية عنابة.

[6] يرجع الإعلان عن تأسيس الجبهة الإسلامية للإنقاذ إلى تاريخ الأول من مارس 1989؛ أي بعد التصويت على الدستور بأسبوع واحد فقط، لكن إيداع ملف التصريح بتأسيس الجبهة لم يتم إلا بتاريخ 22 أوت 1989، وقد تم الاعتماد بعد 15 يوما؛ أي 16 سبتمبر 1989.

وعلى إثر قرار دستور 1989 بالمادة (40) تزاحمت على وزارة الداخلية ملفات اعتماد أزيد من سبعين حزبا، وانبثقت آلاف الجمعيات على اختلاف مشاربها، و تبنت أغلب الجمعيات الوطنية خطابا سياسيا، وتوزعت على الخارطة السياسية، ومنها ما التحق بركب السلطة، و قد حفزت المساعدات المالية المقدمة من طرف الدولة الكثيرين على إنشاء أحزاب – تبين فيما بعد – أنها مجرد صائدي هذه المساعدات، وتجاوب الشارع الجزائري مع التعددية السياسية من بدايتها الأولى على نحو فاجأ النظام، في مثل هذه الأجواء برزت وجوه سياسية من السرية، وعادت أخرى كانت في المنفى.[1]

في 14 أكتوبر 1996 جاء مشروع تعديل الدستور الذي ذكر أن المكونات الأساسية للهوية الوطنية هي: الإسلام- العربية- والأمازيغية، وأقر الحق في إنشاء أحزاب سياسية معترف به ومضمون [2]، وأن السيادة الوطنية ملك للشعب وحده، وحياد الإدارة يضمنه القانون [3].

وبرسوخ التجربة، ونضج الوعي السياسي أفرزت تشريعات 1997 تقلصا في عدد الأحزاب التي يجمعها دين واحد، وحتى المذهب (مالكيا)، واللغة العربية هي السائدة. وتبقى السياسة هي الفاصل الأكبر بينها. ولوجود جمعيات فكرية، ومبادئ متجانسة، ومن منطلقات علاقات الجزائريين بالدين وبالتاريخ أفرز ذلك ثلاث عائلات سياسية كبرى كان الجزء الكبير منها يميل إلى المعارضة:

---

[1] من أمثال: بن بلة. حسين آيت أحمد. سعيد سعدي. لويزة حنون. عباسي مدني. علي بن حاج. عبد الله جاب الله. وشيوعي حزب الطليعة الاشتراكية الصادق هجرس والهاشمي شريف. ورموز التيار الثقافي في الحركة البربرية.

[2] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية: الدستور 1989، النسخة العربية، المادة 42.

[3] المصدر نفسه، المادة 23.

أ- التيار الوطني:

ليس ذلك معناه أن الوطني ليس معنيا بالإسلام، أو أن الإسلامي عدو للوطنية، بل تمتد بينهما جسور. إلا أن الوطنيين شديدو الارتباط بالسلطة، لأن هذا التيار بممثليه لم يكن يوما ما محروما من غنيمة السلطة، و قد ظل التيار الوطني يتبنى الدفاع عن ثوابت المجتمع الجزائري، و مبادئ بيان أول نوفمبر 1954، ومرجعية قيم الثورة التحريرية. كما ظل حريصا على بناء علاقة مستقلة عن فرنسا. وتمثل شريحة (المجاهدين) التركيبة البشرية السائدة فيه.

والتيار الوطني وعلى رأسه جبهة التحرير الوطني يضع خصومها على عاتقها جزءا من التوترات والهزات والأداءات الضعيفة، مع العلم أن معظم البرامج والإجراءات تم إعدادها من طرف تلك الأجهزة[النظامية] تحت مظلة الجبهة" [1].

هو على العموم متمسك بالتوجه الديمقراطي والمطلب الشعبي للعدالة الاجتماعية.

ب- التيار الإسلامي:

وهو مجموعة أحزاب أفكار بالدرجة الأولى، ومرجعيتها وخلفيتها الفكرية الواضحة تفرض عليها بناء مواقفها، واستخلاص برامجها من المبادئ الإسلامية. فهي ذات توجه إسلامي بارز، وتسعى إلى إعادة سلطة الأخلاق إلى الشارع، و هي تطالب دائما بالعودة إلى الإسلام عقيدة، و عملا بوصفه منهج حياة متكامل وشامل. فعلى سبيل المثال ينطلق مفهوم الثقافة لدى حركة مجتمع السلم من أن الشريعة الإسلامية هي المصدر الرئيسي لها، ولا يمكن في هذا المجال الادعاء بأي مصدر آخر.

وهي تدافع عن ثوابت المجتمع الجزائري، و قيمه الأصيلة، وهي في مقاومة معلنة ضد التغريبيين واللائكيين. و يتقاطع التيار الإسلامي مع الوطني في تبنيه مبادئ أول نوفمبر في صميمها إسلامية غير أنها هُمشت نهائيا بعد الاستقلال، وتتطلع الحركات الإسلامية "إلى دولة مدنية جمهورية و نظام

---

[1] ولد خليفة، محمد العربي: الأزمة المفروضة على الجزائر. مرجع سابق، ص 199.

ديمقراطي تعددي يتوفر على كامل الضمانات القانونية، الواقعية والأخلاقية التي تجعل من القائمين على السلطات التنفيذية والتشريعية والقضائية مجرد أدوات تضطلع بمهمة السهر على تحقيق مصالح الأمة وحماية حقوق وحريات الأفراد وفق ما يسمح به الدين، وتقبله قواعد الفقه، وتدعو إليه ضرورات الاجتهاد" [1].

لقد فاجأت الحركات الإسلامية السلطة السياسية، وكذلك حركات المعارضة، وأصبحت تنافسها في القدرة على تنظيم التعبئة الاجتماعية، وخوض الصراع السياسي، وتحولت هذه الحركات إلى منافسة بعد أن كانت تندرج أساسا (في دائرة الروحانية) تاركة الفضاء العلماني للمجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وأحيانا أخرى متصلبة، وتدميرية، وأصبحت قطبا مهيمنا على الساحة العامة تتمحور حولها كل النزاعات، ويتقرر مستقبل الجميع. إلا أن (جيل كيبال) يرى أنه "لم تتمكن الحركات الإسلامية الجزائرية (...) من تكريس وهجها وأفكارها الطوباوية، وفقدت بريقها ولم تعد قادرة على تقديم نماذج سياسية إسلامية واضحة، ناهيك عن انكسار ديناميكيتها التي برزت في مطلع الثمانينات والتسعينيات بفضل تحالف مكونيها الأساسيين المتمثلين في الطبقة الشبانية الفقيرة والراديكالية الساكنة في المدن والبرجوازية الدينية" [2].

واختلفت القوى الإسلامية في الجزائر على فكرة الانتخابات قبل انقلاب الدولة على نتائجها، وتوزعت إلى ثلاث اتجاهات رئيسية:

الأول: الجماعات المسلحة التي رفضت إضاعة الوقت مع النظام، ودعت إلى إطاحته بالقوة.

الثاني: الجماعات المعتدلة التي كانت تطالب بالحد الأدنى من الديمقراطية حتى لا تقلق السلطة، وتخاف من حرية الناس؛ لأن المطلوب إعادة تنظيم التعددية بالتوافق مع الدولة، وليس الإطاحة بها.

---

[1] جاب الله، عبد الله: خلفيات الصراع بين الإسلاميين واللائكيين. دار المعرفة، الجزائر، د.ط، 1993، ص 26.

[2] في حوار أجرته جريدة الخبر الأسبوعي. ع 116، بتاريخ من 22 إلى 28 ماي 2001.

الثالث: تيار (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) الذي اعتمد المطالبة والمغالبة، وراهن على الديمقراطية، والطريق البرلماني للوصول إلى السلطة معتمدا على جماهيريته، وأكثريته، وثقة الناس به، ونقمة المتضررين من حكم الحزب الواحد، وطفيليات الدولة.

ومنذ اليوم الأول لتوقيف المسار الانتخابي، واعتقال معظم الفائزين في الانتخابات من الحزب المنحل، وأسرهم في معتقلات في الصحراء، شكلت القوة المسلحة التي ترفض مقولة الديمقراطية رأس الحرية لمواجهة الموقف وانفلاته من كل الضوابط الدستورية والإنسانية، بينما انكفأت القوى المسالمة التي تلتزم الديمقراطية، والتزمت الصمت بعد أن أصابها الذهول من ردة فعل نخبة الدولة، وشراستها في الدفاع عن امتيازاتها التي اكتسبتها من خلال الحكم عن طريق الاستيلاء والغلبة. ورغم ما حدث لحركات الإسلام السياسي فإنها من وجهة نظر (جيل كيبل) "لم تندثر نهائيا كما أن فشلها ليس كاملا، إلا أنها لم تبق كما كانت من قبل" [1].

بعد الصدمة أخذت التحليلات بالظهور، وانقسمت الحركة الإسلامية إلى خطين كبيرين: الأول يجدد الدعوة للجهاد بصفته الوسيلة الشرعية الوحيدة للتغيير، وإقامة حكم الله. والثاني أكد ضرورة التمسك بالخيار الديمقراطي كوسيلة سليمة تخفف عن الشعب. وتطورت مواقف جماعات الجهاد المسلح، وتناقضت مع أقرب الإسلاميين إليهم وصولا حد المواجهة الدموية، وقتل العشرات منهم لمجرد حصول اختلافات في وجهات النظر أو اعتراضات من قبل الإسلاميين على أساليب مكروهة، وغير مستحبة دينيا في معاملة الخصوم.

وبسبب مراوحة موقف الجماعات الجزائرية المسلحة بين رفض الانتخابات كخيار سياسي، وبين رفض الانقلاب على نتائج الاقتراع أدى إقدام بعض تلك

---

[1] المرجع نفسه.

الجماعات المسلحة إلى ممارسة العنف ضد أقرب أنصارها من الاتجاهات الإسلامية، وأدى الخلط في ذلك إلى ضياع بوصلة الضوابط.[1]

ج – التيار التغريبي:

منذ البداية بدأ هذا التيار هشا ومشتتا، ومع سنوات الأزمة السياسية والأمنية، حاولت هذه العائلة أن تتميز بخطابها وسياستها تجاه السلطة من جهة، وتجاه العائلات الأخرى من وطنية وإسلامية من جهة أخرى. هو ليس سوى أقلية. لعب دورا خطيرا في عرقلة التعريب، و تغريب التعليم، ودعوته إلى التعددية اللغوية، والترويج للأمازيغية، واعتبار الفرنسية غنيمة حرب يجب المحافظة عليها، وهومرتبط بالثقافة الفرانكوفيلية [2]، ومنغلق عليها لا يتعداها. عدو للتيار الإسلامي. ساهم مباشرة في وقف المسار الانتخابي بمعية السلطة القائمة، وزكى ما حدث في 11جانفي 1992 .وأوحى إلى السلطة بأفكار ومخططات غايتها استئصال المعارضة الوطنية والإسلامية . ورفض الحوار الوطني.

وعلى سبيل المثال يؤكد حزب التجمع من أجل الثقافة والديمقراطية في أولى طروحاته بأن اللائكية معطى تاريخي (تتمتع) به الشعوب المغاربية ومن بينها الجزائر طبعا، وعليه فإن الحزب يعمل في إطار انتصار هذه اللائكية، ولقد جاء بالحرف الواحد في لائحة مخصصة للائكية "لا ينبغي أن تتدخل الدولة في تسيير الضمائر، إذ أن العمل الديني هو غاية وعليه لا يمكن أن

---

[1] مثال على ذلك: (سيد علي بن حجر) الذي انفصل بالكتيبة التي كان يتزعمها في منطقة المدية جنوب المتيجة، وأسس (الرابطة الإسلامية للدعوة والجهاد)، و(مصطفى قرطلي) الذي انفصل بقسم من كتيبة (الرحمان) التي كان يتولى إمارتها في منطقة الأربعاء، ودخل في مواجهات دامية مع أنصار (زوابري) في المنطقة، ساهمت بشكل فاعل في تسهيل اكتساح قوات الجيش للمنطقة في الأشهر الأولى من العام 1997، و(محمد أبو الفدا) الذي يرأس (الرابطة الإسلامية للجهاد المسلح) التي تعد بمثابة الذراع الضارية للجماعة الإسلامية المسلحة، وهي مدربة على حرب المدن، ومتخصصة في تدبير التفجيرات، والاغتيالات الشخصية .

[2] يجب أن نفهم جيدا دلالات (الفرانكفونية)؛ لأنه ليس كل من يكتب بالفرنسية فرانكفوني، ولكن من يكتب ويفكر بها.

يستعمل كأداة سياسية، وعلى هذا الأساس فاللائكية مفهوم دنيوي تقدم حلولا دنيوية، إنها عنصر تقدم".

ويعتبر حزب جبهة القوى الاشتراكية أن الإسلام هو عامل فقط لالتحام المجتمع، ولا يجب أن يكون بأي طريقة مهما كان نوعها كأداة في خدمة القوى السياسية. كما أنه يعتمد في خطابه شعاره الخالد (لا للدولة الأصولية)، وظل بقيمه الفكرية نزعة مستوردة، وطارئة في الجزائر. يدعو دائما إلى الفصل بين الدين والدولة "ويتطلع ليقنن عدم استعمال الدين لأغراض سياسية وخفي عليه أن هذا النص متعارض مع الإسلام (...) ومتعارض مع الدستور، و أرضية الوفاق الوطني، وبيان أول نوفمبر، ومتعارض مع أهم قاعدة تقوم عليها الديمقراطية التعددية"[1]، ويرفض الشريعة بدعوته إلى إلغاء قانون الأسرة، وظهوره بنزعة عرقية قائمة على فكرة التمييز بين العرب والبربر.

وبتبني هذا التيار الديمقراطية ببعدها اللائكي العلماني في مجتمع مسلم زاد الهوة اتساعا بين إسلامي ولائكي، ولأنهما يختلفان في الأصول والمبادئ فضلا عن الأهداف والبرامج، الأمر الذي زاد الخلافات والصراع على الحكم استفحالا وضراوة[2]. ولم ينجح التيار العلماني على اختلاف فصائله من اليسار واليمين، والمعتدلين في قلب معالم الخريطة السياسية، وفي إبراز ذاتهم كقوة معارضة بديلة للمعارضة الإسلامية، ومجموعات الحكم المرتبطة بجبهة التحرير الوطني.

وبخصوص الجزائريين فقد تجاوبوا مع التعددية السياسية من بدايتها الأولى، وظهر الإسلاميون مثلما أثبتته نتائج انتخابات 12 جوان 1990 كأبرز قوى المعارضة. الشيء الذي حرك رموز التيار العلماني في إبراز أنفسهم كقوة معارضة بديلة. ويبقى الحكم على أن الجزائر انتقلت من نظام الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية بصورة مفاجئة ودون ترتيب، وفي ظروف غير مواتية.

---

[1] جاب الله، عبد الله: خلفيات الصراع بين الإسلاميين واللائكيين. مرجع سابق، ص 141.

[2] المرجع نفسه، ص 154 .

وفي الأخير نقول أن التجربة الديمقراطية انطلقت في الجزائر على أساس خاطئ بفعل غياب تقويم جدي، وموضوعي للأوضاع المتأزمة التي أدت إلى أحداث أكتوبر88.

3- مناخ الحركة الجمعوية:

تقوم الجمعيات بالنشاطات الثقافية، والترفيهية التي تساهم بفعالية كبيرة في نمو شخصية الشباب روحيا وفكريا وبدنيا وخلقيا المؤدية إلى الاندماج الاجتماعي. وتبقى الجمعية عاملا من عوامل التجديد كونها تجمع أشخاصا يرغبون في العمل المشترك قصد أغراض إبداعية، وتحفيزية منشودة تخدم الشرائح الاجتماعية المختلفة، وتكفل لها التضامن والتآزر المطلوبين، وينظم هذه العملية قانون رقم 31 / 90.

وتبقى الحركة الجمعوية في الجزائر مولودا جديدا؛ لأنها نتيجة مباشرة للإصلاحات الدستورية التي عرفتها البلاد بموجب أحكام دستور 1989 التي رأى الدكتور (محمد العربي الزبيري) بأنها باب "سيفتح المجال لتفتيت الوحدة الوطنية، ولتفشي روح الجهوية الضيقة والعشائرية والقبلية وانتشار العديد من الأمراض الاجتماعية" [1]، والتي خصصت حيزا معينا للنشاط الجمعوي الذي استجاب للمتغيرات الجديدة من جهة، وغطى مختلف الميادين الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، وحتى السياسية من جهة أخرى؛ لأن المشرع اعتبر الأحزاب الحديثة النشأة حينها جمعيات ذات طابع سياسي وفقا لشكل قانوني يعطي للجمعيات على اختلاف نوعها نفس الهيكل التنظيمي والصلاحيات المادية والمعنوية دون تمييز. وقد "ظهرت جمعيات وتنظيمات تحظى تأييد السلطة ومساعدتها المادية والأدبية وتهدف إلى ضرب أسس الشخصية الوطنية، وسوف

[1] الزبيري، محمد العربي: المؤامرة الكبرى أو إجهاض ثورة. مرجع سابق، ص 189.

يكون نشاطها بمثابة الغطاء الذي يتستر به الغزو الثقافي الذي يؤيد التبعية ويحول دون تحقيق الاستقلال الذي قدم الشعب تضحيات جساما في سبيله"[1].

وبحكم دورها الاستراتيجي في تفعيل التغيرات العامة سلبا أو إيجابا أصبحت بحكم القانون والواقع كيانا قائما بحد ذاته سواء من خلال توفير امتدادات طبيعية للأحزاب داخل أوساط الشعب وأجهزة السلطة، أو من خلال توفير هامش أكبر للنظام لمراقبة عملية التعددية. وتحت وطأة الظروف العامة للبلاد تحكمت هذه الأخيرة في نوعية النشاط الجمعوي الذي أصبح بحكم الواقع الاقتصادي الصعب يحمل طابعا اجتماعيا بعدما كان نخبويا ثقافيا، ودينيا. أما على مستوى انتشارها الجغرافي فلا نجد إلا القليل بالنسبة للمجموع الكلي لها لأسباب مادية بحتة، فانسحب جزء منها متأثرا بالواقع العام للبلاد.

كما تعرضت الحركة الجمعوية بعد 1993 لعملية إعادة هيكلة حقيقية، لتكييفها مع مستجدات الساحة السياسية، ومن أجل خلق قاعدة جديدة تجعل النظام بعيدا عن أية هزات عنيفة. ومن الملاحظ أن الحركة الجمعوية لا تملك حدودا فاصلة مع الأحزاب، وحتى النظام نفسه مما حول معظمها إلى أوراق سياسية تخفي مصالح وحسابات شخصية على الرغم من وجود بعضها من غير مقر أو برنامج، أو جعلها مطية لجلب استحقاقات سياسية، فبفضلها أصبح البعض نوابا رؤساء أحزاب، ووزراء .

---

[1] المرجع نفسه، ص 189.

4- المناخ الثقافي والأدبي:

بعد إطلاعنا - من خلال ما تقدم - على الخطوط العامة للسياسة في الجزائر ما بعد أكتوبر 1988 في أبرز معالمها، المتمثلة في التعددية السياسية، و(الديمقراطية المتعثرة) نستطيع أن نستشف من ذلك المناخ السياسي ملامح المناخ الثقافي؛ لأن هذا الأخير ليس إلا نتيجة للسياسة التعددية التي تسعى إلى إقامة ثقافة تخدم هذا التعدد، وتدعم الاختلاف، والتنوع في جميع المجالات الثقافية والأدبية والاقتصادية، والفكر بصفة عامة وبجميع تجلياته، ومظاهره هو مرتبط بالنشاط السياسي؛ فلا يمكن أن نتصور ازدهارا للفكر، والثقافة في مناخ يكون فيه الفكر السياسي متدهورا كما لا يمكن أن نتصور ازدهار الفكر السياسي في مناخ فكري عام مترد، وللفكر والثقافة دور كبير في خدمة مستقبل السياسة.

إن حياة المثقفين من بداية الأزمة إلى يومنا هذا لم تكن غير ومضة خاطفة بحساب السنوات، ولكنها كانت بحساب المتغيرات التي أصابت وطنهم ملفا ثقيلا تتزاحم فيه، وتضطرب شتى التيارات وفي شتى مجالات الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية، وكانت الثقافة ولا تزال من وجهة نظر السلطة تابعا للفعل السياسي، ومبررا له لأننا: "اعتدنا أن يتوقف حضور أو غياب الفعل الثقافي على حسب رغبة أو رؤية المسؤول الإداري ولم يحدث وأن حظي الفعل هذا باستقلالية القرار ولا باستقلالية الحدوث ومن ثمة لقد غابت مبادرات جميلة وفاعلة. والتقدير لسوء الحظ لم يكن دائما مصيبا" [1].

فلقد تضررت هياكل النشاط الثقافي، وأعلنت دور النشر الحكومية إفلاسها، وكذا شُلت شبكة توزيع الكتاب، وعشرات المكتبات، ودكاكين الكتب، وفي المقابل تزينت الأرصفة الجزائرية بأنواع كثيرة من الكتب القديمة وفي مختلف المجالات، واستقطبت طريقة بيع المجلات والكتب على الأرض

---

[1] فيلالي، رابح: (المشهد الثقافي في الجزائر: أسباب تراجع.. ممكنات إقلاع). جريدة الخبر، بتاريخ 14 نوفمبر 1997، ص 19.

مهتمين كثيرين، ولم يستغن المهتم الجزائري بالكتاب عن شراء القديم منه لندرته أو فارق الثمن كما فتح المجال للباحثين عن الربح السريع للتجارة بالكتب المفقودة والمطلوبة في السوق كما أصبحت ظاهرة استنساخ الكتب ودواوين الشعراء ملفتة للنظر، بعدما تكدست مخطوطاتهم الثقافية، والعلمية دون أن تجد ناشرين يخرجونها للجمهور، وأرهقت الدولة الكتاب ومواد صناعته بضرائب مرتفعة معتبرة إياه سلعة كباقي البضائع السريعة الاستهلاك مما جعله يتراجع إلى الخلف، ويفقد قراءه مما أنتج أجيالا تنفر من قراءة الإنتاج المحلي، وتفضل إن قرأت الكتاب الأجنبي، أو ربما لا تقرأ شيئا.

وفقدت المسارح ودور السينما جمهورها، وغدت قاعاتها فارغة لا تفتح أبوابها إلا في المواسم والمناسبات الوطنية. لقد مات الفن السينمائي، وحلت مؤسسات الإنتاج الحكومية دون التفكير في خلق بديل لها أو تشجيع القطاع الخاص الثري على التكفل بالإنتاج البديل. لم يبق في الساحة إلا قطاع الإنتاج بالتلفزيون الجزائري، ولكن شح الموارد المالية المرصودة من الدولة جعلت التلفزيون عاجزا عن إنتاج الأفلام الطويلة والمسلسلات الناجحة. وحتى وإن أنتجت مؤسسة التلفزة شيئا فإن ذلك يبقى مجرد سد للعجز الذي تعانيه في برامجها، حتى كبر جيل كامل من الشعب وهو لا يعرف شيئا عن التقاليد السينمائية، أو قاعات العرض، كما ضاع الحس المسرحي الرفيع مهنيا وجماهيريا، ورقد يتيما فقيرا، وقد تقطعت أوصاله، ولم يعد يذكره أحد.

ومما أدى إلى ذلك التراجع هو غياب المشروع الثقافي كما تحدده أدبيات الصحافة بالأزمة الثقافية على جميع الأصعدة، والتي أحدثت خللا عميقا في وجدان المثقفين، والمبدعين على العموم، ففي غياب المشروع الثقافي الحقيقي الذي يقضي على كل الإهمال المتوارث، وتركة التخلف الثقافي لا يمكن التفكير في تواصل بين المبدع المسرحي وجمهوره.كما أدى إلى تراجع الوضع الأمني الذي راح ضحيته الكثير من ألمع الفنانين في المسرح الجزائري كـ(عبد القادر علولة)، و(عز الدين مجوبي)؛ السبب الذي أربك الفنانين، وأصبح المسرح هدفا للجماعات المسلحة.

وفي مجال الكتاب داوم بعض ناشري الكتب الخواص في نشر إنتاجهم مقتصرين على الكتب الدينية، والمدرسية باعتبار أن هذا النوع من الكتب رائج في السوق يدر أرباحا طائلة. وغاب كتاب الطفل، وتساهلت الدولة حتى غزت أسواقنا كتب لا أصل ولا نسب. وتوفرت قصص الأطفال بشكل ملحوظ، لكن غاب الكتاب التربوي، والتعليمي، وظل الكُتاب المعروفون غائبين عن ساحة النشر إلا القلة القليلة، حتى استيراد الكتب العربية والأجنبية تراجع، ولم يعد القارئ الجزائري يجد ضالته من الكتب الممتازة في السوق، فقد "ضُرب بكل ما هو علمي أو إبداعي عرض الحائط، فكان الباحثون الجادون، والمبدعون المعروفون ضحية هذا الوضع المتردي؛ إذ لم يعد أحد يرغب في نشر إنتاجهم ولو على سبيل التشجيع" [1]. رغم ذلك فأحداث أكتوبر والأزمة تناولتها أعمال تحليلية توثيقية [2]، وأعمال روائية وقصصية [3]، وأعمال شعرية سينصب الاهتمام عليها في هذه الدراسة.

---

[1] خلاص، جيلالي: (الإبداع في زمن الأزمة). جريدة الخبر، بتاريخ 04 سبتمبر 1997 ،ص 19.

[2] نجد مثلا من الذين كتبوا مثل هذه الأعمال: العربي الزبيري – عابد شارف- الجيلالي اليابس- محمد بوخبزة. وشهادات أخرى لبعض أقطاب النظام كالجنرال: يحي رحال –رشيد بن يلس- اللواء خالد نزار، وآخرون كثيرون من الأقلام الصحفية، والباحثين، والوجوه السياسية أمثال: عبد القادر حريشان (الفيس والسلطة). محمد بلحي (يوميات جهنمية). لويزة حنون (طريق آخر للجزائر). عبد الله جاب الله (خلفيات الصراع بين الاسلاميين واللائكيين). و(الأزمة السياسية في الجزائر . نقاط على الحروف) . أحمد طالب الابراهيمي (المعضلة الجزائرية . الأزمة والحل). ليلى عسلاوي (مذكرات السنوات الحمراء). زينب الأعوج التي أشرفت على اصدار سلسلة ثقافية جزائرية تحمل عنوان (بصمات)، وحمل الكتاب الأول عنوان (الذاكرة المجنونة) عنصر عياشي (سوسيولوجيا الديمقراطية والتمرد بالجزائر). عبد القادر قيسوم (نزيف قلم جزائري). وأعمال أخرى كثيرة.

[3] نجد مثلا : واسيني الأعرج (ذاكرة الماء – رمل الماية – منحدر المرأة المتوحشة – سيدة المقام – مرآة الضرير) . رشيد بوجدرة (فيس الأحقاد – تيميمون – الحياة على الوجه الصحيح- فوضى الأشياء) . الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز – الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي). الطاهر جاووت (العسس) . جيلالي خلاص (عواصف جزيرة الطيور). احميدة العياشي(شهادة حول اغتيال الوزير الأول). سعيد مقدم (البارانويا) .ابراهيم سعدي (فتاوى زمن الموت). حميد عبد القادر (الانزلاق) . بشير مفتي (المراسيم والجنائز)، وأعمال أخرى كثيرة.

وينظر (جيلالي خلاص) إلى أن الأزمة: "ستظهر فيما بعد أكثر في الإنتاج الإبداعي، والبحث التطبيقي أو التاريخ، وربما ستظهر كتب وضعت في التسعينات فعلا (ولم تنشر خلالها) لتثير ضجة في الألفية المقبلة حين يكون المبدع، والباحث الجزائري كغيره من أفراد الشعب قد استعاد أنفاسه" [1]. فهناك من كان مسهبا غزير الإنتاج، وهناك من اقتصرت آثاره الإبداعية على عدد قليل من الروايات، أو الدواوين الشعرية، أو الدراسات النقدية، وتفسير ذلك قد يعود إلى الظروف النفسية التي عاشها المبدعون.

وقد يعود أيضا إلى أسباب حالت دونهم، ودون الاستقرار والتركيز. الأسباب التي دفعت (أبو القاسم سعد الله) إلى القول بكل صراحة: "لا أكتمكم أنني أحجمت عن الكتابة في مواضيع الساعة منذ شهور لفقدان الشهية من جهة، ولأن بلادنا تمر بمخاض من الصعب التكهن بنتائجه من جهة أخرى، إن للكتابة شهية تفتحها الآمال العريضة، والمواقف الواضحة، والتفاؤل اللامحدود، ولكن عندما تنحصر الآمال في لقمة العيش، وتتعتم المواقف فلا نرى منها إلا قدر خطوة، ويحل التشاؤم محل التفاؤل، فإن شهية الكتابة تنسد والمزاج يعتكر والقلم يحتبس. وعن أي شيء نكتب. عن الماضي البعيد الذي توقف عند سنة 1954 وما فيه من مقاومة شعبية، وطموح شرعي، وحتى مآس وجرائم في حق الإنسانية عن ماض الأفكار والقيادات والأشخاص. عن التاريخ الذي قيل أنه مزور لنكتشف الفاعل، ونعلن عن شهادة الحق. عن الماضي القريب الذي يبدأ من 1954، وما عرفه من انطلاقة وكبت، ومن بطولات، وتراجيديا، لكي نصل إلى سنة 1988 التي يقال أنها بداية لعهد جديد يمثل صراع الجزائريين فيما بينهم بعد عهد 1954 الذي يمثل صراعهم مع أعدائهم المستعمرين" [2].

---

[1] خلاص، جيلالي: (الإبداع في زمن الأزمة). مرجع سابق.

[2] سعد الله، أبو القاسم: (تأملات في مسار الثورة).جريدة النور، بتاريخ 06 جويلية 1992.

كما دفعت الأسباب نفسها الروائي (إبراهيم سعدي) إلى الاعتراف بقوله: "رغم الإحساس حقا باللاجدوى عندما نلاحظ الصعوبات واللامبالاة واللامقروئية والتضحيات. فإن الدوافع إلى الكتابة وهو دافع داخلي فيما يخصني لا يزال قائما. صحيح أنني مررت بأزمة نفسية لم أحس فيها فقط بلا جدوى الكتابة، بل بلا جدوى الحياة نفسها، ولست أدري كيف سيكون أمري لو أنني فقدت الدافع إلى الكتابة بلا رجعة. لكن لا أخفي عنك أنني أكتب بلا أوهام العظمة أو الشهرة، أو التأثير على المجتمع، سوف أظل أكتب لأنه لا بد لي من ذلك. وهذا حتى لو قال الناس بأن ما أكتبه مجرد خربشة" [1].

فأحداث أكتوبر بكل ملابساتها، وما نتج عنها قد شكلت منعطفا تاريخيا، لأن التسعينيات عرفت معطيات جديدة، وضعت لها الاستثناءات صورة مشرقة تبعث على الأمل رغم أن تهميش الفعل الثقافي، وسياسة الهزال السياسي زاد من تأزم الوضع، وخلخلة القيم، فاللوحة الثقافية في الجزائر خلال العشرية الأخيرة من الألفية الثانية تبقى غائبة، فالأزمة جمدت المشروع الثقافي، وعرف الإنتاج الثقافي والفكري تراجعا كبيرا نظرا لحالة عدم الاستقرار التي شهدتها البلاد، مما أعجز المؤسسات الثقافية عن تحقيق الحد الأدنى من الانسجام بين عناصرها [2].

ويذكر (إبراهيم رماني) [3] بأننا طيلة الأزمة كنا "نعاني الفراغ لأننا لم نجعل العلم سلطانا في هذه البلاد يرعى العلماء، والكتّاب، والمثقفين، ويؤطر الإستراتيجية التنموية، ولذلك يبقى الإبداع والنشاط رهين الرغبة، والارتجال والنوايا الطيبة، أو المواهب التي لا تلبث أن تجهض وتصمت" [4]، ومما أدى

---

[1] في حوار بجريدة الخبر بتاريخ 19 ديسمبر 1998 ، ص 19.

[2] في مقال بعنوان (ميهوبي يدعو إلى إنتاج أدب يحمل ثقافة السلم والإخاء). جريدة النصر، بتاريخ الأربعاء 22 سبتمبر 1999.

[3] من مواليد 62/12/19 ببسكرة. صدر له كتابان: (أوراق في النقد الأدبي) سنة 1985، و(الغموض في الشعر العربي الحديث)سنة 1991. وله كتابان آخران (أسئلة الكتابة النقدية)، و(مقالات في المعرفة الإيديولوجية).

[4] في حوار أجراه (علال سنقوقة) مع (إبراهيم رماني)، جريدة النور، بتاريخ 13 جويلية 92 ، ع 66.

(بيوسف سبتي) [1] إلى القول: "نناضل لكي نمتن المؤسسة الثقافية بكل شعابها وقنواتها، نتحرك في سبيل الحقل الثقافي لأنه ممزق ومثقوب من جوانبه العديدة تسيطر التلفزة عليه بدون أي تحفظ تملؤه بصراخها وفراغها الصحافة المكتوبة والمسموعة، ومع ذلك ولهذا تزيد علينا عبأ المسألة الحضارية" [2].

وفي كتاب (الفردوس الدامي) [3] يرصد مؤلفه القوا سم المشتركة بين أغلبية المثقفين بأن اليأس الثقافي، والاجتماعي يكاد يقتلهم، فهم بعيدون عن المشاركة ينظر إليهم النظام الحاكم على أنهم أتباع، حتى أصبح على الكاتب الجزائري أن يعي وضعه الثقافي في درجة عالية من التوتر ذو الخصوصية. إنه يشعر بالعزلة والمرارة التي تتولد عنها، لذا فهو يحاول أن ينتج أعمالا تتميز بالاختلاف والتفرد.

وإن حدث وتحمل المثقف مسؤولية سياسية – ولا نعمم الظاهرة – فإنه يغير مواقفه، وقراراته بمجرد أن يصل إلى منصب نفوذ سياسي مع أنه منصب يبقى دائما ثانويا لا يصل إلى قمة القرار، ولا يشارك المثقف في الحقيقة إلا نادرا في ذل، بل يصبح في بعض الأحيان يلعب دور (الديكور) إلا أن هذا لا يعني أن كل المثقفين على هذه الشاكلة. كما أصبح المثقف مصابا بـ(العصاب الثقافي) لأنه يتألم ويعاني ويرفض الواقع الذي لا يصنعه، ويهرب إما إلى الماضي، أو إلى محاكاة ثقافة أخرى عند البعض.

هذا هو حال الثقافة في جدلها مع السياسة قد طالها الزيف، ومسها الشحوب، وتضررت من الهجمة الشرسة لموجة الانتهازية، والمثقفون على الهامش منسيون عن جدارة واستحقاق ذلك أن المركز لغيرهم، و لمن دونهم في المعرفة والثقافة."إن(نفوذ) البعض (نشطوية) آخرين (اندفاع) فئة (إلحاح) فئة أخرى، تدنى المستوى العلمي والمعرفي عند بعض المسؤولين، المحاباة، وكذا

---

[1] شاعر، وكاتب، وباحث جامعي، ومنشط وثقافي. أغتيل في داره بالحراش يوم 27/ديسمبر/1993.

[2] سبتي، يوسف: (هذا نضالنا). مجلة التبيين، ع5، 1992، ص 10.

[3] أنظر: الجراح، نوري: الفردوس الدامي31 يوما في الجزائر. دار النشر اللبنانية رياض الريس للكتب والنشر، د.ط، 2000.

مسؤولية وتورط بعض وسائل الإعلام الرسمية والحرة التي بالغت في عرض وتقديم هذا الرهط من الناس ومنحتهم ألقابا مجانية لهي عوامل ساهمت في انتشار ظاهرة الانتهازية والرداءة حتى عمت بلواها، وبقي جيش من المثقفين المقتدرين والباحثين والمفكرين والأدباء والأساتذة الجامعيين، وكتاب النص المسرحي، وأدب الأطفال، وفنيين، وخبراء على الهامش والأطراف في خانة النسيان" [1].

وفي عمر دولة الاستقلال عدد وزراء الثقافة أكبر من عمر الثقافة فكل وزير كان في حاجة للتعرف على مشكلات القطاع ورجاله، وحين يتم له التعرف، و يفهم محيطه يكون دوره قد انتهى ويأتي وزير جديد، وأغلب وزراء الثقافة جاءوا من آفاق أخرى كالإدارة، والإعلام، والنشاط الأكاديمي. " إن ملامح هذه المرحلة لم تتحدد بعد في ما يتصل بالثقافة ومنتجيها لأن الأزمة الاقتصادية انعكست على الجميع كُتابا، وناشرين، وحتى على المؤسسات الثقافية، وإن بقيت دور النشر الخاصة تنتج إلا أنها تبقى غير كافية" [2].

بالفعل كانت الشركة الوطنية للنشر تنشر الكتب بدعم من الدولة، وككل المؤسسات العمومية عرفت هي الأخرى سوء التسيير، والعجز المالي فأشرفت على الإفلاس، والغلق (حُلت المؤسسة الوطنية للكتاب في بداية التسعينات) ، وفي خضم الانفتاح الاقتصادي ظهرت دور النشر الخاصة التي استثمرت في نشر الكتاب الأدبي والعلمي، ولكنها لم تعمر طويلا [3].

---

[1] بلحاج صالح، حمزة: (الكتابة بدرجة فوق الصفر). جريدة الخبر، بتاريخ 10 ماي 1999.

[2] في حوار بجريدة الخبر، بتاريخ الأربعاء 12 أفريل 2000.

[3] مثال على ذلك: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم) التي أصدرت عدة سلاسل باللغتين العربية والفرنسية منها: (موفم للأدب)، و(موفم صاد)، و(ألف)، و(أحداث)، وسلسلة كتاب الجيب (انيس) الذي لا يخلو من عيوب: كتمزق الأغلفة بسرعة – عدم اختيار الرسومات الجذابة فإما أن تكون باهتة أو قاتمة، وغير واضحة أحيانا – ضغط حروف بعض الكتب التي يصعب قراءتها.

فأمام كساد السلعة الثقافية، وتطور الأحداث بسرعة نحو الانسداد السياسي، وبروز العنف فيه، ثم الإرهاب الإجرامي توقفت عن نشر هذا النوع من الكتابات ماعدا بعض العناوين السياسية الممولة من الأحزاب، والجمعيات، مما دفع واحد من وجوه الثقافة في الجزائر إلى القول: "أعترف بأن ما أنجزناه قليل، وكثير في نفس الوقت. قليل بالنسبة لحاجة الجزائر التي يعتريها فراغ ثقافي مهول، قليل للحاجة الماسة للكُتاب شبابا وغير شباب إلى نشر إنتاجهم المكدس في الرفوف. قليل أيضا بالنسبة للتجهيزات، والوسائل التقنية التي تمتلكها (الجاحظية). لكن كثير بالنسبة للظروف العامة التي تعيشها الجزائر، ويعيشها العالم. ظروف الأمن العام. ظروف مرحلة الانتقال بين اقتصاد شبه اشتراكي، وبين اقتصاد تخلى عن كل شيء وخاصة الثقافة. ظروف عالمية تتمثل في اهتزاز يقينيات المثقفين والمفكرين والفلاسفة والمناضلين أيضا" [1].

فالثقافة كانت بعيدة عن أدائها الحقيقي؛ إذ برغم من صدور مجموعة من الكتب في دور النشر الخاصة إلا أن أزمة الكتاب ظلت مطروحة لتخلي الدولة عن دورها سواء في مجال نشر الكتاب في الداخل، أو جلبه من الخارج، ونفس الشيء ينطبق على المسرح وعلى السينما، فالدولة غيبت نفسها تماما وتخلت عن كل ما له علاقة بالثقافة بدليل أنه لم تكن هناك مجلة ثقافية دائمة ومنتظمة الصدور [2]. فمن حين لآخر تظهر مجلة تخرج منها أربعة أعداد ثم تتوقف، فلقد أصدرت عن وزارة الثقافة مجلة تطل من سنة لأخرى ثم تختفي، وأصدرت عن اتحاد الكتاب الجزائريين كذلك مجلة محتشمة ثم ماتت، وعن معاهد الأدب واللغة تصدر من حين لآخر مجلات بطيئة ومتخصصة، وغير جماهيرية.

---

[1] وطار، الطاهر: (عشر سنوات من الصبر والأمل والعمل). مجلة التبيين، ع14، س 99، ص 4.

[2] انظر: بلحسن، عمار: (الكتابة والمنبر الغائب ،المجلات الثقافية في الجزائر). مجلة التبيين، ع 5 ، 1992، صص 92. 114.

وهناك سبب آخر في عدم رواج مثل هذه المجلات هو عزوف القراء عنها، واقبالهم على مثل مجلة (العربي الكويتية)، وهي أرقى من ناحية الإخراج والورق والألوان، ولا توجد هناك في قوانين دعم الصحافة المكتوبة التي صدرت أية مادة تتعلق بالمجلات الثقافية . ولبلقاسم خمار في (ملحمة الديوان) صورة عن هذا الوضع يقول:

نقول عن مسألة الثقافة   كانت كشيء عابر مضافة

ليس لها مال ولا رجال   جوفاء يروي حالها الطبال[1].

لقد بقيت الثقافة في الجزائر - والتي هي في مجملها ثقافة عربية إسلامية - ترتكز على اللغة والأدب، وعلى وسيلة الصحافة التي عرفت جميعها انقلابا كيفيا. وفي مجال اللغة فقد عرفت الجزائر صراعا لغويا هو في حقيقته صراع نفوذ، ومصلحة بالدرجة الأولى، فكثير من المتحدثين بالفرنسية يخشون التعريب خوفا من زوال مناصبهم العليا، وامتيازاتهم. وأن الاستعمال السياسي ظل مرافقا لهذا الملف.

وبرغم مجهودات التعريب إلا أن الأمر بقي على حاله، بل وقف سريان قانون تعميم استعمال اللغة العربية.فبعد عرض فكرة المشروع من قبل الأمانة العامة للحكومة على المجلس الاستشاري منذ 1992/06/15 لم يجتمع المجلس إلا بعد15 يوما من هذا التاريخ؛ أي يوم 29 جوان 1992 تاريخ اغتيال الرئيس محمد بوضياف، وانتهى يوم الثلاثاء؛ أي في اليوم الموالي من استشارته التاريخية بضرورة تأجيل تطبيق أحكام قانون تعميم اللغة العربية بحجة (عدم توفر الظروف الموضوعية لتعريب سليم).فهناك توجد طائفة تأثرت بالحضارة الغربية والفرنسية بالخصوص. فبعض الأقليات الإيديولوجية تريد التركيز على الجانب اللغوي في الصراع لتجند المثقفين باللغة الفرنسية لتدعيم صفوفهم وقواعدهم، والاستفادة من ريع اللغة الفرنسية.

---

[1] خمار، محمد بلقاسم: (ملحمة الديوان).جريدة الشروق الـ ربي،ع 69، من 03 إلى 10 سبتمبر 1992.

هذه الأخيرة ومنذ الاستقلال هي سيدة الإدارة والقرار في الجزائر، وهذا يعطي لها امتيازا ماديا. واكتفى المثقفون المعربون بإدارات الاتحادات الثقافية أو عضوية مجالس التعريب، أو العمل في مصالح الشؤون الدينية، أو عقد ملتقيات أدبية، وشعرية لم تصل - إلا نادرا - إلى التأثير في السياسات الثقافية الفعلية لذا "أدى هذا الانشطار اللغوي إلى ظاهرة هي: (كل قوم بما لديهم أو ما في يديهم فرحون) عالَمان، يترجل كل منهما خيفة من الآخر، بإستراتيجية حرب المواقع تارة ضد التعريب والوطنية اللغوية، وطورا ضد الفرنسية ومشتقات (حزب فرنسا)" [1].

واللغة العربية رغم أنها اللغة الرسمية الوطنية للجزائر إلا أن معظم المسؤولين السياسيين لا يلتزمون بها في أحاديثهم واجتماعاتهم الرسمية، ولا في سير دواليب الإدارة والاقتصاد مما خلف تراكما من التخلف والإهمال لها، وقد صاغ هذا الوضع (محمد بلقاسم خمار) شعرا يقول في (ملحمة الديوان):

نقول عن جزائر التعريب	بأنها تعيش كالغريب
يرهقها التقليد والمذلة	كأن قومها بدون ملة [2]

[1] بلحسن، عمار: (الكتابة والمنبر الغائب.المجلات الثقافية في الجزائر). مجلة التبيين، ع5، سنة 1992، ص 108.

[2] خمار، محمد بلقاسم: (ملحمة الديوان).مرجع سابق.

5- مناخ الصحافة:

ما حدث في الساحة الإعلامية الجزائرية هو شبيه بما حدث في الساحة السياسية؛ حيث أن وسائل الإعلام هي صورة للواقع السياسي. فبعد أربعة أشهر من أحداث أكتوبر صادق الشعب الجزائري في استفتاء على تبني دستور جديد يكفل تعدد الحريات السياسية، والإعلامية. وتجسيدا لهذا التوجه أصدرت حكومة (مولود حمروش) [1] في مارس 1990 مشروعا للإعلام صادق عليه المجلس الشعبي الوطني في أفريل من نفس السنة يقضي بالسماح لمن أراد إصدار نشرية، وتدعيم الصحف الحرة المستقلة، لتصبح الساحة الإعلامية تعج بعدد كبير من الجرائد، والمطبوعات اليومية والأسبوعية، والشهرية يصعب في أغلب الأحيان حصرها، أو عدها بسبب الاختفاء المتتالي للعديد منها. فمنها من توقف بسبب ظروف مالية مادية، ومنها من توقف بقرار سلطوي [2].

صحيح أنه لا ديمقراطية بدون فضاء واسع للحرية، لكن الصحافة المستقلة بالخصوص عانت آلاما عصيبة، فقد ظلت محاصرة بالرقابة، والإجراءات الإدارية المتوارية خلف حجج وادعاءات مختلفة. فأُوقفت الكثير من الصحف، والمجلات الحرة بدعوى أنها تهدد أمن الدولة، أو أنها تزايد في نشر المزايدات، وبعضها الآخر علق لأسباب مجهولة [3].

---

[1] كان أحد المقربين إلى الرئيس الشاذلي بن جديد، أسندت إليه رئاسة الحكومة (سبتمبر 1989)، ويعتبر مهندس سياسة الإصلاحات.

[2] رغم أن قانون الإعلام. المرسوم التنفيذي رقم 90- 7 والمؤرخ في 3 أفريل 1990 المادة 14 يضع نهاية للاحتكار، وسيطرة الدولة، حيث يصبح من حق الجمعيات والأحزاب الامتلاك والنشر.

[3] تعرضت هذه الصحافة منذ الغاء نتائج الانتخابات التشريعية في ديسمبر 1991 لمشكلات صعبة تمثلت في مصادرتها أو تعليقها عن الصدور مؤقتا، أو لمدة غير محددة من طرف السلطة القائمة، وكانت التهمة الجاهزة الموجهة دائما لهذه الصحافة هي: نشر أخبار مغرضة تمس النظام، والأمن العموميين، والمصالح العليا للدولة. ومنذ إقرار حالة الطوارئ، ثم صدور (قانون مكافحة الإرهاب) صودر عدد كبير من الأسبوعيات واليوميات المكتوبة بالعربية، والفرنسية كجريدة: النور، الصح آفة، الجزائر اليوم، بريد الشرق ، الوجه الآخر، الأمة

والتحول الهام لقطاع الصحافة من صحافة مناضلة إلى مهنية وموضوعية، وذات مصداقية لم يمنع النظام من الإبقاء على الاحتكار في قطاع التلفزيون والإذاعة، وإعاقة العمل الصحافي والإبقاء على ميكانيزمات الضغط من ضغوطات إدارية، واقتصادية، ووقف الصدور والمصادرة، واعتقال الصحفيين والمتابعات، والمحاكمات، ومنع الكتابة، واحتكار الدولة لقطاع الإشهار.

وقد أصدرت بعض التشكيلات الحزبية عناوين بعضها استمر لكن أغلبها اختفى. فـ(الجبهة الإسلامية للإنقاذ) المنحلة أصدرت أسبوعيتين (المنقذ باللغة العربية، والفرقان باللغة الفرنسية)، كما أصدرت (الحركة من أجل الديمقراطية) (البديل باللغة العربية والفرنسية)، و(جبهة القوى الاشتراكية) أصدرت (جريدة الجزائر الحرة)، و(حركة التحدي) (صوت الشعب) [1].

فلا نستطيع أن نفصل الواقع الإعلامي عن واقع البلاد كلها فالإعلام لا يمكنه التطور بعيدا عن المؤسسات السياسية والاقتصادية؛ إذ يبقى يعاني نفس معاناتها. لذا كان مصير الإعلام الجزائري كمصير كل المؤسسات الأخرى التي تأثرت بالواقع الجديد. فالإعلام الجزائري الوطني في بدايته مع التجربة الديمقراطية كان تعاملا فوضويا؛ إذ لم يستفد من الهامش الديمقراطي الذي أفرزته التعددية السياسية من جهة، ومن جهة أخرى كان طبيعيا سقوط العدد الكبير للجرائد وقتها في فوضى النشر بسبب عدم خبرتها، وعدم اعتيادها على أجواء الحريات الصحافية التي انفتحت أمامها فجأة، وبينما كانت هذه الصحف تبلور اتجاهاتها، وظهور (حركة الصحفيين الجزائريين) التي كانت تطالب صراحة بالتعددية الإعلامية، والديمقراطية بدأت أعمال العنف، والمجازر على أيدي الجماعات المسلحة.

Lobservateur A La Une. كما تعرضت كل من جريدة Le Libre، El Watan للتوقيف ثم عادتا إلى الصدور من جديد. كما تعرضت بعض الجرائد الأخرى للعديد من المضايقات، والضغوطات مما أجبرها على التوقف، والاختفاء من الساحة كجريدة النهضة، والمستقبل .

[1] انظر: بن يوب، رشيد: دليل الجزائر السياسي. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، 1999، صص 34. 39.

وربما أثارت عمليات العنف التي حصلت فجأة، وحصدت الآلاف من المدنيين نهم الإعلاميين الغربيين لتغطيتها بقدر ما أربكت أسرة الإعلاميين الجزائريين خصوصا أن عشرات الصحافيين الجزائريين قُتلوا على أيدي الجماعات المسلحة [1]، وكانوا الضحية الأولى في بداية الأزمة، وكانوا أمام واقع يحمل صورة مجازر بشعة [2]، وكانوا أمام تقلص حرية الرأي بسبب الحياة الصعبة التي تمر بها البلاد.

ولم تحسم العلاقة بين الإعلام والمؤسسة الرسمية، حتى القطاع العام الذي تراجع بشكل كبير، ولم تتمكن صحفه من التحرر من التعليمات الفوقية لأنه بعد 1989 حول هذا القطاع من إعلام كان امتدادا للنظام والحزب الواحد إلى إعلام حكومي متذبذب في مواقفه متناقض ذي طبيعة دعائية بحسب توجهات كل حكومة، حينما نعلم أن الجزائر شهدت تناوب ستة حكومات بين 1989 / 1998.

ومن أجل الدفاع عن حرية التعبير والصحافة، ومن أجل إعلام متعدد ونوعي، واحترام المهنية وكرامة الصحافي، وخلق الظروف الحسنة، والعمل على توحيد وتقوية تضامن أعضاء السلك الإعلامي. واستنادا للقانون 90- 14 بتاريخ 2 جوان 1990 المتضمنة شروط ممارسة العمل النقابي والمعدل والمكمل بالمرسوم رقم 96/ 12 بتاريخ 10جوان 1996 عرف عالم الصحافة الوطنية العديد من المحاولات في مجال تنظيم هذه المهنة فكانت مبادرات عديدة منها: حركة الصحفيين الجزائريين كأول مبادرة استقطبت عددا من صحفيي القطاع [3]،

---

[1] كان الكاتب الصحفي (الطاهر جاووت) الهدف الأول لأعمال تصفية، ثم تتالت الأحداث ليعرف القطاع مقتل أكثر من 70 صحفيا وعاملا بالقطاع من تقنيين ومصورين وإداريين وموظفين.كما كان الاعتداء على مقر دار الصحافة (الطاهر جاووت) في 11- 02- 1996 أشد ما بلغته المواجهة بين الجماعات الإرهابية والصحافة. وقد عفت سنة 1995 أكثر المشاهد دموية ضد عائلة الصحفيين بالاعتداء على مقر أسبوعية (ليبدو ليبيري) واغتيال مدير يومية (لوماتان) (سعيد مقبل)، ورئيس تحرير يومية (الخبر) (عمر أورتيلان) .

[2] كمجزرة: (الرايس)، و(بن طلحة).

[3] كان تاريخ تأسيس هذه الحركة 8 فيفري 1988، وكان الصحفي أحمد عنصر رئيس تحرير يومية الوطن أحد المبادرين إلى تأسيسها الذي الف كتابا حافلا بالمعلومات بعنوان (حبر أحمر) طرح فيه الظروف التي دعت إلى تأسيس هذه الحركة، والظروف التي سبقت أحداث أكتوبر 1988، وكذلك ظهور التعددية في الجزائر.

وجمعية الصحفيين الجزائريين، ثم جاءت النقابة الوطنية للصحفيين كجمعية وطنية نقابية تدافع عن الحقوق المادية والمعنوية للصحافيين.

كما أعلنت جبهة التحرير الوطني بتاريخ 12 سبتمبر 1991 عن إنشاء مجمع صحفي عن (مجموعة نوفمبر) المشكّلة على صورة شركة بالأسهم تملك 11 عنوانا وإحدى المطبعات الثلاثة التي تملكها الدولة، ويشرف على مراقبة هذا المجمع الصحفي السادة: (مهري) و(حمروش)، و(بن حمودة)، و(عجريس).

وكل هذه المحاولات وإن حققت خطوات لا بأس بها فقد ظلت بعيدة عن بلوغها مستوى التأثير في مجرى الحياة الاقتصادية والاجتماعية بصفة فعالة وواسعة. فقطاع الإعلام و الصحافة شهد تطورات كبيرة ومهمة بعد أحداث أكتوبر 1988، وميلاد صحف مستقلة لتكسر احتكار الدولة في مجال الإعلام، وبروز صحافة مكتوبة متصارعة فيما بينها (تعكس توازنات وصراعات أجنحة السلطة المدنية أو العسكرية) توفر إطارا هاما للنقاش والحوار السياسي الذي يمكنه أن يساعد على ترسيخ التجربة الديمقراطية. هذا التحول النوعي و الكمي في نفس الوقت طرح عدة إشكالات وهواجس لدى الصحفي قبل المسؤول والقارئ.

لقد كانت حقبة (التسعينيات) في تاريخ الجزائر: "هي الأفقر من حيث الإصدار مما أدى إلى (هجرة النصوص) الذي كان نتيجة الفشل بالنسبة للإعلام الثقافي الوطني؛ حيث غابت دوريات (أمال- الثقافة- أضواء)، وغابت معها فرصة الكتابة بالنسبة للأقلام الجزائرية" [1]. ومن يدرس الإعلام الجزائري في هذه الفترة يجده يذهب في خطابه مذهبين: إعلام حزبي مباشر وغير مباشر، وإعلام مستقل، ويستعمل لغتين: عربية وفرنسية، ويرى (عبد العالي رزاقي) أن: "الاختلال الوحيد بين لغة الجرائد هو أن المكتوب بالفرنسية أكثر دعما وتدعيما من طرف الدولة وأجهزتها بعكس المكتوب باللغة العربية" [2]. كما يعتبر الإشهار العمومي من أهم وسائل فرض الاختلال الإعلامي.

---

[1] فيلالي، رابح: (المشهد الثقافي في الجزائر أسباب تراجع ممكنات اقلاع) مرجع سابق.

[2] ندوة البيان الإعلامية. جريدة البيان، ع 34 من 17- 23 / 10 / 94، ص 5.

وعن نظرته إلى الإعلام الجزائري يضيف (عبد العالي رزاقي): " إن هذه الصحف سواء كانت يومية أو أسبوعية لا تمتلك خصائص إعلامية: يتداخل الخبر مع التقرير، ويتداخل المقال مع التحقيق والحوار مع التغطية؛ إذ لا نستطيع أن نلمس نوعا إعلاميا واضحا في هذه الجريدة أو تلك باستثناء الافتتاحيات، والأعمدة فإنها مميزات أغلب الجرائد اليومية في حين تتحول إلى خواطر في الأسبوعيات فتختلف المكتوبة بالفرنسية عن العربية، وإذا استثنينا يومية الوطن الناطقة بالفرنسية فإن بقية الجرائد ليس لها مواصفات الصحيفة الناجحة وإنما مواصفات النشرة سواء الرسمية أو غير الرسمية" [1].

وكانت الصبغة التجارية غالبة على معظم العناوين، تفضل المادة التي تعتقد أنها الأكثر رواجا وقبولا من القراء، والأكثر سيولة في السوق، وهو ما يفسر ازدهار العناوين الرياضية بالعربية والفرنسية، والتضخم الزائد عن الحد، والكم الهائل للصحف الصفراء التي تهتم بالأخبار المتعلقة بالفنانين والممثلين والمشاهير ونجوم المجتمع، كما أن بعض الصحف وهي كثيرة كانت تنقل عن الجرائد والصحف والمجلات أو الفضائيات، ومواقع الأنترنت بشكل لافت للنظر يفسد للجريدة نكهتها. كما أن بعض العناوين هي صورة طبق الأصل عن بعضها.

وعن تعددية الصحافة فند رجل القانون والباحث في مركز الأبحاث حول الشرق المعاصر بباريس (الهادي شلبي) هذا الزعم - على حد تعبيره - بأن كل ذلك شعارات، ووراء أكثر من عشرين يومية عقل مفكر وحيد، يقبع في الظل، ويملي تعليماته. وأن هذه الصحافة شكلت المنبع الأساسي للمعلومات المصدرة إلى وسائل الإعلام الأجنبية لما يحدث من عنف في الجزائر، وهي - حسبه - ساعدت على إيقاف المسار الانتخابي في الجزائر، وتستعمل مصطلح حقوق الإنسان بانتقائية كاملة بما يتماشى وفق مصلحتها، ووجهت الرأي العام خلال السنوات الدموية وجهة مقصودة [2].

---

[1] المرجع نفسه .

[2] لتفاصيل أكثر انظر:

لكن (عمر بلهوشات) المدير العام مسؤول النشر ليومية الوطن أكد على أن "الصحافة الجزائرية هي مفخرة الإعلام العالمي الآن على صعيد المقاومة، وعلى صعيد المقاييس الدولية وأي تطوير حرية التعبير من أجل المساهمة في بناء الديمقراطية" [1].

ورغم ما قيل ويقال عن التجربة الإعلامية والصحفية في الجزائر، ورغم ما تعانيه تبقى فريدة من نوعها في العالم العربي والإسلامي، وتبقى سنوات التسعينيات السنوات الذهبية للنضج والحيوية الصحفية سلبا وإيجابا، ولقد اقتحمت الصحافة الجزائرية مجال الوسائط الإعلامية عبر شبكة (الانترنت) لتكون الرائد في هذا المجال على الرغم من أن الجزائر تبقى بـ 100 ألف و200 موقع من الدول المتأخرة في هذا المجال. شبكة الأنترنت التي أدخلت لأول مرة عام 1993، وتوسع نطاق استخدامها ابتداء من عام 1995 [2].

-El Hadi Chalabi. La presse algérienne au-dessus de tout soupço*n* .Hina-Yas. Alger-Paris, 1999.

[1] جريدة الخبر الأسبوعي. ع 60، من 26 أفريل إلى 02 ماي 2000.

[2] جريدة الخبر الأسبوعي. ع 59، من 19 إلى 25 أفريل 2000 ، ص 23.

6- مناخ الأدب:

المراحل السياسية الكبرى في تاريخ الشعوب والحضارات تصاحبها الحمولات المعرفية قد تسبقها كتنظير وحلم، وقد تكون بعده مباشرة إذا تميز هذا الحدث التاريخي بالسرعة وطابع المفاجأة. هكذا يعاش الواقع (المرجعية التاريخية) تجربة حياتية زمكانية، وأيضا كسرد سواء من خلال النص المعرفي المنظم الممنهج، أو من خلال الاستعارة الفنية (شعر ، قصة ، رواية ....)، يتفق الكثير من المثقفين الجزائريين حول ركود الساحة الأدبية والفكرية عموما خلال العشرية الأخيرة وأن: "خريطة الأزمة الأدبية هي الوجه الآخر، الشاهد البليغ على النهايات الصعبة لهذا القرن" [1]. ويقول (شريبط أحمد شريبط) بأن "جيل التسعينات الأدبي فقد ورث كل خرائب المشهد الثقافي وانكساراته واختلالاته" [2].

ويرى (عزالدين ميهوبي): "أن الكتابات الأدبية التي ظهرت في التسعينات قد ميزتها مواصفات منها: استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم والسوداوية، والإغراق في الغموض والمجهول إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالانتحار المبرمج... وأنها مليئة بالفجيعة، ورافضة للسياسة، وتسعى للكشف عن مؤامرة غير واضحة فضلا عن تشبعها بالأسئلة التي تبقى معلقة إلى حين؛ لأن المبدع لا يقتنع بأجوبة السياسي إنما بممارسات الإنسان" [3].

واعتبر (الطاهر وطار) أن كتابات هذه الفترة كانت كتابات إدانة، وتهكمات ومواقف، وبرغم ذلك لم يخضع الأدب لما خضع له الاقتصاد من

---

[1] في حوار أجراه (علال سنقوقة) مع (إبراهيم رماني)، جريدة النور، ع 66، بتاريخ 13 جويلية 92، ص 14 .

[2] شريبط، أحمد شريبط: (الحركة الأدبية المعاصرة في عنابة). منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2000.

[3] (عزالدين ميهوبي يدعو إلى انتاج أدب يحمل ثقافة السلم والإخاء). جريدة النصر، بتاريخ الأربعاء 22 سبتمبر 1999 .

ركود[1]. وفي التسعينيات يقول (واسيني الأعرج): "ظهرت نصوص روائية لا تقدم إلا كائنات مهزومة منكسرة، وتضحيات عدمية" [2].

وبخصوص تعاطي الأزمة كموضوع فإن فترة التسعينيات تميزت بطغيان الأدبي الإعلامي على أدب تحليل الأزمة سواء في الزوايا الفكرية أو الاجتماعية، و إن برزت بعض الأعمال المتميزة التي حاولت أن تقترب من الأسئلة التي طرحتها الأزمة خلال هذه الفترة. وهناك نقاط ضوء تجمع هذا الأدب بالعناصر الأدبية كاللغة المشتركة بين التي تناولت الأزمة تعبيرا عن وحدة الموقف، والنوعية في الكتابات في الشكل، وهناك توجه جديد من خلال تلك الكتابات الأدبية.

إلا إننا نلاحظ أن الأعوام التسعين تميزت بخصائص؛ حيث عرفت غزارة في الكتابة، وتعددية في الرؤية والرؤى مما أكسب الساحة الأدبية قائمة مضافة من الأقلام الجديدة. منها من لمع نجمه وسطع، ومنهم من جاء "هذه الساحة التي انفتحت بوابتها ليدخلها من يدخل (الرحبة) بمفهومها الشعبي الدال على عمق المدلول، والذي يختلف كلية عن مفهوم (الساحة) في الحضارة الغربية...فلطقوس الكتابة سماسرة كما هو الشأن في التجارة... لسوء حظ ساحتنا الأدبية بليت بمثل هذه المهارات الجاهزة وقت الطلب" [3].

وحسب الأستاذ (حمزة بلحاج صالح): "أن هذا الاحتيال المبرمج والتزوير المستتر المخفي الذي يملأ اليوم هياكل وأطر الثقافة وفضاءاتها الرسمية والحرة من شأنه أن يؤثر كثيرا على (قداسة) ،(نبل) الثقافة والمعرفة والمسألة الثقافية التي باتت سوقا ولجها الدجالون والعرافون وقراء الفناجين. فإذا بكل من يمتلك (قلما) ،(قرطاسا) يدون لنا (نصا) أو (مقالا) يلقيه على صفحة

---

[1] واج: (الأدب الجزائري والراهن. نصوص استعجالية أقل عمقا من الأزمة). جريدة الأحرار، بتاريخ الخميس 13- 04- 2000 ع 647.

[2] في ندوة حول الأدب المغاربي. جريدة الخبر، بتاريخ 1997/10/29.

[3] حمادي، عبد الله: مساءلات في الفكر والأدب. ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1994، ص 319.

جريدة أو مجلة يحتال به على الناس. ويصنع لنفسه هالة إعلامية لتتحول بعد ذلك الكتابة إلى فخ أو أداة للصيد يتاجر بها سماسرة الكلمة والثقافة" [1].

فمع بداية التسعينيات ظهرت إلى الوجود عشرات العناوين الصحفية، وأصبح النشر متاحا للجميع بدون استثناء، مع انسحاب الأدباء الحقيقيين أو صمتهم، مما سبب تراجع نسبة القارئين للصفحات الثقافية والأدبية في الجرائد، وفقدان هيبتها، وقداستها، ولقد مست التعددية حتى المؤسسات الأدبية والثقافية فلم يعد اتحاد الكتاب الجزائريين وحده على الساحة الأدبية حيث ظهرت: (الجاحظية) [2] برئاسة الأديب (الطاهر وطار)، (ورابطة إبداع)[3] برئاسة (الطاهر يحياوي)، كفعاليات مادية وبشرية استطاعت التأثير في باقي عناصر المجتمع واحتلال مواقع هامة داخل المنتظم السياسي. واستطاعت خلال فترة معينة أن تضع لنفسها هامشا للحركة والنشاط. وكل أديب اختار الإطار الذي يحبه إلا أنه وُجد هناك أدباء انسحبوا من كل إطار واختاروا الاستقلالية، أو أنشأوا جمعيات أو نوادي أدبية أخرى.

كما انتشرت الثقافة الإسلامية بشكل ملحوظ في أوساط كثير من المثقفين والكتاب خاصة منهم الشباب، ونظموا الندوات حول الأدب الإسلامي، والأدب الأخلاقي، منددين بأدب الإلحاد، والتفسخ الأخلاقي، وأشرفوا على الصفحات الثقافية في الجرائد الرسمية، وغير الرسمية، وتحمس بعضهم لدرجة تكفير المثقفين والكتاب مثل: (رشيد بوجدرة)، و(رشيد ميموني)، و(واسيني الأعرج) وغيرهم. وفي هذه السنوات لعب ملتقى الفكر الإسلامي الذي تنظمه وزارة الشؤون الدينية سنويا منبرا للإيديولوجية الإسلامية. كما أفضى التحول المتسرع في النهج السياسي الجديد القائم إلى حيرة بعض الشعراء والكتاب

---

[1] بلحاج صالح، حمزة: (الكتابة بدرجة فوق الصفر). مرجع سابق.

[2] طيلة عشر سنوات (1989- 1999) استطاعت الجاحظية أن تصدر (14) عددا من مجلة (التبيين)، (07) أعداد من مجلة (القصيدة)، وعددين من مجلة (القصة)، وما يزيد عن (60) عنوانا في الشعر والقصة والرواية. زد على ذلك جائزة (مفدي زكريا) التي لم تتخلف عاما واحدا.

[3] تأسست رابطة إبداع الثقافية سنة 1990، واستطاعت أن تنجز في ظرف قصير جدا 9 كتب أدبية (1990- 1992)، 8ملتقيات وطنية (1990- 1992).

والمفكرين، وعدم تجاوبهم مع هذا النهج الجديد فصمتوا يتفرجون. ومما أفضى كذلك من الشعراء والأدباء تضرروا من الوضع الاجتماعي والأمني [1].

وعلى المستوى الأكاديمي فقليلة الدراسات التي تهتم بالأدب الجزائري (شعرا ونثرا) مثلما الحال في الكتب والدراسات التي تقذف بها المطابع فالكل يتجه لدراسة آداب الدول الأخرى، أما الأدب الجزائري فلا. وعلى الرغم من ذلك فالنص الأدبي الجزائري "قد تموقع بشكل جيد على مستوى المتن الإبداعي الجزائري بل والعربي ، ذلك يأتي من كونه هذا النص بفرادته الكبيرة يحفر احتفاليته وطقسيته من الإبستيمولوجية التي كانت جميعها نتيجة هذا الزخم المتراكم والصاعد من إحباط الذات في شرخها تراث الذات المفتوحة على تجربة غنية بدلالاتها، ومرجعياتها التي تحيل على كون من التحولات، وانزياحها في درامية هذا الزمن الزاحف على أزهار البرواق وتويجات القرنفل" [2]. وبرغم أن النص الجزائري معاصر إلا أن المتفحص يجد أن الساحة الأدبية قد أنجبت أسماء أدبية وصل صيتها إلى مختلف المحافل الدولية العربية، وحصدت جوائز قيمة لها وزنها.

ولن نضيف جديدا إذا قلنا أن أكتوبر، وما بعد أكتوبر ليس إلا الخطوة الأولى في رحلة طويلة لم تزل تنتظر، ولا خلاف على أن أهم الآثار هي تلك التي لم تتحقق بعد. والنتائج المستقبلية الكامنة أكبر من النتائج الآنية الحاضرة، وغير المباشرة أكبر من تلك المباشرة، والنتائج البعيدة المدى أكبر من النتائج القصيرة المدى.

---

[1] امثال: عبد الله عيسى لحيلح. نور الدين درويش. رشيد بوجدرة. امين الزاوي.

[2] شكيل، عبد الحميد: ندوة ادبية، جريدة رسالة الأطلس، ع 327، بتاريخ 08 إلى 14 جانفي 2001.

شعرية النار والماء
قراءة في (جوهرة الماء)[1]
لعبد اللّه حمادي

---

[1] قصيدة منشورة بمجلة (حولية) عن مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع 02 ، مارس 2004.

تتجسد التجربة الصوفية من خلال معالجة أزمة الإنسان الوجودية، ذلك الإنسان المقهور والثائر ضد التسلط والعبودية. إنها تجربة عبرت في جوهرها عن أزمة المثقف في المجتمع، طارحة من خلالها همومه وقضاياه بحثا عن الخلاص. وكان للنص الصوفي تأثيره الواضح على أجيال متعاقبة لكونه ينطوي على منطلقات للحداثة من حيث المبدأ، فالتجليات الصوفية تبرز في النص عبر صور مختلفة، فقد تبرز مع العبارة الصوفية، أو الشخصية الصوفية، أو مع الدلالات المختلفة لتلك الرموز.

و(عبد الله حمادي) يطمح، بل ينشد عالماً آخر مغايراً تماماً لهذا العالم. هو يريد عالماً يصبح فيه الإنسان سديماً لأخيه الإنسان. عالماً يشعر فيه الإنسان بذاته وإنسانيته. فراح يحمل "لواء التمرد على القيم المحنطة"[1]، وفي قصيدة (جوهرة الماء) لا بد من القول:"أن الشاعر في إعادة كتابة مستمرة، وقد يفضح الشاعر بعض مصادره كي يخفي مصادر أخرى، كما قد يعيد كتابة نصوص قرأها سابقا دون أن يعلم، وهذا كله ليس مذموما، بل إن الشعر يمد يده للشعر، والقصيدة تعانق القصيدة، ولا لوم إلا على شعر يعزل نفسه، ويسقط في اللاشعر" [2].

---

[1] خمري، حسين وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001. ص 246.

[2] المرجع نفسه، ص 248.

والشاعر في (جوهرة الماء) يهدف إلى متعة النص؛ لأن النصوص الإبداعية عنده "هدفها المباشر المتعة لا الحقيقة"[1]، والسبب في ذلك لأن "متعتها لا محدودة" [2]. وحمادي يكتب شعرا يخرج من القصيدة، ويخرج عليها في آن متمثلا الكتابة التي لا تكتفي بفطرة الموهبة وخبرة المنجز، بل تتصل بلحظة فنية إبداعية آتية، وتأتي.

وقراءة نص حمادي يجعلنا نحتفي بدور المعرفة لمنح كتابته احتمالا جميلا لتوليد متعة النص ودلالاته؛ حيث نستحضر كل الحواس للقبض على شكلانية غير مستقرة، ونقوم بمغامرة نحو مجهول يغري بالكشف عن المعنى المؤجل. كما تستدعي القراءة امتلاك أدوات إجرائية كفيلة بالتحليل والحفر، ومعرفة شاملة وقادرة على فض تخوم جغرافيته.

إن حمادي في (جوهرة الماء) يأتي من عمق الأشياء ومن لغة اللغة يمزج الماء بالنار؛ حيث هناك مزيج متضرع متمثل بحالات التجادل وصادر من نبع انفعالي يتفجر بالحب: حب تعددت اتجاهاته وطرق التنفيس عنه وآليات توهجه. حب مطلق مفتوح على كل الاحتمالات والإسقاطات. حب دافق متفجر يفجر معه الشعر. وهناك شوق جارف يعطي انطباعا قويا يمازجه الحنين، واللهفة للقاء والتواصل. إنها النار التي تتحرق حنينا للماء. حب يمثل تجربة محصورة بين قطبي التجاذب: عذوبة وعذاب.

إنه يمزج الوهم بالحقيقة، ويكسر أبعاد الثنائيات المتضادة واثقا من نفسه، و"يتغاضى عن الكون ومعطياته الجاهزة، ويصبح ما يهمه فيه هو أثر الانفعال بالأشياء أثناء التحاس، وبفضل الثقة في الأنا" [3]، لتكون الغلبة لأناه؛ لأنه يريد أن يعيد صياغة الأشياء وفق رؤاه الفنية.

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة، الجزائر، ط 3، 2001، ص 5.

[2] المصدر نفسه، ص 5- 6.

[3] حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، مرجع سابق، ص 112.

ونسيج نص (جوهرة الماء) يحفل بالمجاز وبما يفضي إلى تشكيل صورة كنائية شاملة، كما أن هذا النص ومن خلال قراءات متعددة نقف أمام دلالات متباينة في إدراك توجه حمادي العرفاني وتذوقه الصوفي.كما نلمس أن هناك مسلكا، وتعبيرا اتخذهما متجاوزا في مراميهما معانيهما الحسية والعقلية. فيتحصل لنا تعارف أول مع الشاعر بكونه مؤمناً بفتن الحداثة ولا نهائية تجاربها وتنوع واجهاتها المغرية ووجوهها الغاوية.

وما يلفت النظر هو ذكر الماء والنار، أو الجنة والنار التي تمثل ثنائية ضدية مهيمنة يرد ذكرها على نحو مباشر أو غير مباشر لتمثل عنصرا فاصلا في توليد النص، فهو يورد تعريفا شعريا طريفا لهذه الثنائية الضدية في هيئة بوح صوفي يشاكل اليومي المألوف بالروح اللامرئية وألمها المتحد كطرف أول لعلاقة تتشاكل مع طرفها الثاني المختزل بالحب والجرح والوحشة والسفر.

والفضاء الشعري على هذا المستوى يحتاج إلى عمل كبير، ولا تستوفيه شهادة عابرة فحمادي ليس شاعرا عابرا يجب أن يعمل الناقد على البحث في نصوصه. ونص (جوهرة الماء) لا يستدعى ملكة الفهم وإنما يستدعى ملكات أخرى أخفى وألطف وهذه الملكات وحدها هي القادرة على تقبل هذا النص الذي استبدل فيه حمادي نظام المعرفة بنظام العرفان.

تفاجئنا إذن (جوهرة الماء) بقدرتها على الرؤيا والإيحاء والتجريب، وهذه قراءة محتملة قد تسمح بها.

العتبات، أو الاستعانات ما قبل نصية:

الواجب أن نحذر العتبات، كما صرح بذلك (جيرار جينيت) *Gerard Jeanette*، الذي يعتبر من أهم النقاد والدارسين الغربيين الذين احتفوا بدراسة (النص الموازي) [1] *le paratex* كمجال نقدي هام، وكتابه (عتبات) *Seuils* يؤكد فيه بأننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، وبأن العتبة "كل ما يمهد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص" [2]، وانطلاقا مما أكده (جينيت) يشبِّه (معجب العدواني) (النص الموازي) "بعتبة البيت التي تربط الداخل بالخارج، وتُوطأ عند الدخول؛ المكان الذي لا غنًى عنه للداخل إلى المنزل، في حين لا يمكن لذلك الداخل أن يطَأَ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه" [3].

---

[1] لتفاصيل أكثر:انظر المراجع التالية:

- منصر، نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر، 2007 .
- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث: بنيته وإبدالاتها التقليدية. دار توبقال، 1990.
- بنيس، محمد: الرومانسية العربية. دار توبقال، 1990.
- بنيس، محمد: الشعر المعاصر. دار توبقال، 1990.
- بنيس، محمد: مساءلة الحداثة. دار توبقال، 1991 .

وهناك مفاهيم كثيرةٌ يمكن أن تؤلِّفَ نظاماً للنَّصّ الموازي مثل المُصاحِب النَّصّي Pretext مثل المُقدّمات التي يقدّم بها المؤلّف لعملِه أو التي يُقدّمُ بها غيرُه، والعنوان الذي يختارُه لعمله والإهداء...، والمُحيط النصّي Epitext مثل المجلاّت التي يظهرُ فيها عمل المُبدع مجزّأً وكأنّ المجلّة مُختبر للتجريب أي تجريب استحقاق العمل الأدبي أن يكون نصا مكتملاً أو لا يكون، فالأوّل (المصاحب النّصّي) يدلّ على أجناس قوليّةٍ داخل النّصّ أو العمل الأدبي، ويدلّ الثّاني (المحيط النصي) على أجناس قولية تسنِد النّصّ من الخارج.

يُرْجَعُ في هذه المفاهيم المؤطِّرة للنّصّ، إلى :

-Gérard Genette, Palimpsestes, Collection poétique, Seuil, Paris, 1982.

-Gérard Genette, Seuils, Collection poétique, Seuil, Paris, 1987.

-Gérard Genette,Fiction et diction,Collection poétique,Seuil,Paris, 1982.

[2] لحميداني، حميد: (عتبات النص الأدبي). مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج 12، ع 46، شوال 1424 هـ، ص 8.

[3] العدواني، معجب: تشكيل المكان وظلال العتبات. النادي الأدبي الثقافي، جدّة- السعوديّة، ط1،1423 هـ/ نوفمبر2002م، ص7.

ولا خلاف في أن العلاقة اللغوية تشكل مكوناً أساسياً للخطاب الشعري، غير أنه في بعض التجارب تواجه القراءة الشعرية لوناً مغايرا يعتمد علامات بصرية غير لفظية في النص، ويعتمد تنويعات جديدة في التعبير؛ لذا أصبحت العتبة، أو(النص الموازي) في الشعر خطاباً مفكراً فيه لا زينةً أو حليةً في مواجهته للمتلقي، ويرسم انطباعاً أولياً عن النص سرعان ما يتوسع، أو يتقلص مع القراءة.

ولعل الداخل/القارئ إلى بهو البيت/النص مرورا بالعتبة يعتمد على القراءة في إنجاح عملية الدخول والمرور، وهذه القراءة - التي نقصدها- هي التي تكشف المخزونات، والحمولات النصية في مختلف النصوص الشعرية، وتتبع انشغالاتها الدلالية، بدءا من العتبات النصية التي هي: "مداخل مؤطرة لانشغال النص وتداوله؛ لأنها تحدد نوعية القراءة. بما لها من تأثير مباشر على القراء. فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراء" [1]، والتي تعتبر من أهم عناصر تصدير الأعمال الأدبية، وهذا يهيئ المتلقي/القارئ إلى استشراف معالم محددة للنص المستقبَل.

لقد فكك (جيرار جينيت) في كتابه (عتبات) (النص الموازي) إلى: النص المحيط والنص الفوقي. فقد جعل العنوان في مقدمة فضاء النص المحيط، وإلى جانبه كل من العناوين الفرعية والداخلية للفصول والمقدمة، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع معين من المحكي" [2].

ومن بين مجموع هذه الاستعانات النصية أو العتبات نتناول: العنوان.

---

[1] لحميداني، حميد: (عتبات النص الأدبي). مرجع سابق، ص 23 .

[2] انظر: شعيب، حليفي: (النص الموازي للرواية. إستراتيجية العنوان). الكرمل، بيسان للصحافة والنشر، قبرص،ع 46، 1992، ص82.

العنوان:

العنوان معناه من وظيفته لأن عنوان الشيء دليله، ووضعه أن يكون في البداية؛ لأنه خير من يساعدنا في كشف النص. والعنوان دليل يميز نصا عن النصوص الأخرى، ويفتح للقارئ أفقا على عالم شعري خاص، ويمتلك بنية ودلالة غير منفصلة عن المكونات النصية الأخرى، وباعتباره عنصراً علامتياً يخزّن الكثير من أسرار النص. كما يرد العنوان في شكل صغير، ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص.

كما يعد مفتاحاً أساسياً للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها ، ويقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية ، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض، فهو مفتاح تقني نجس به نبض النص وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي، ويساهم في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصاً معاصراً غامضاً مكثفاً معتمداً ومعقداً على تحطيم جميع الأنساق المعرفية واللغوية.

والعنوان سيميائياً يجسد أعلى اقتصاد لغوي يغري القارئ بتتبع دلالاته وتفسيرها ، فما أن يقع نظر القارئ على العنوان حتى يُثير في مخيلته تأويلات شتى. وهو يبرز أمام المتلقي/القارئ بوصفه شاهداً على النص الموجود بقوة الكتابة، "وباعتباره مظهراً من مظاهر العتبات ذو طبيعة مرجعية لأنه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه" [1] ، وكأول ملفوظ يواجه القارئ بعلامته اللغوية، أو البصرية وآخرها النص، وأنّ العنوان حمولة مكثّفة للمضامين الأساسية للنص يتمركز في قمة الهرم النصّي ليدلّ على ذاته، وعلى فضاء النص وعالمه وطبيعته، وهو"يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري

1لحميداني، حميد: (عتبات النّص الأدبي (بحث نظري) مرجع سابق، ص21 .

الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة" [1]، وهو ما يجعله مؤهلا: "للكشف عن طبيعة النص، والمساهمة في فك غموضه" [2].

والعنوان أثناء تلقي النص والتلذذ به تقبلا وتفاعلا عبارة عن علامة لسانية وسيميولوجية غالبا ما تكون في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية ووظيفة تأشيرية. وله وظائف عدة كالوظيفة الإشهارية والقانونية والوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة التسمية، ووظيفة التعيين، والوظيفة الأيقونية/ البصرية، والوظيفة الموضوعاتية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الإيحائية، ووظيفة الاتساق والانسجام، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الدلالية أو المدلولية، والوظيفة اللسانية والسيميائية. وتجدر الإشارة إلى أن بنية العنوان وما تحمله من فرضيات دلالية مختلفة لا تنفصل عن خصوصية القصيدة كلها بل تنطلق منه، فالعنوان هو دلالة شمولية وعلامة تحيلنا بالضرورة إلى مجموعة العلامات المشكلة للنص. لذا يظل العنوان المفتاح الأول للدخول إلى عوالم النص الشعري؛ لأنه المحفز الذي يزود المتلقي بطاقة التأويل، ويبني أطر خارطة جغرافيته، الذي سيتحرك خلالها النص ويتفاعل لإنتاج العالم المتخيل الخاص بالمتلقي من خلال حيز متسع من الرؤية العامة لمضامين العمل الشعري.

ويُعد العنوان (جوهرة الماء) لـ(عبد الله حمادي) مثيراً أسلوبياً مشحوناً بدلالات تكثف المحتوى ويتجاوز وظيفة تأطير النص. كما يعد إطاراً جزئياً آخر لخلق (الإيحائية). والشاعر لم يضع عنوانه اعتباطاً، بل قصد من ورائه مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تساهم في فك رموز نصه سواء أكان ذلك في صياغته وتركيبه أم في دلالته، وتعالقه بالنص اللاحق.

ففي القصيدة (جوهرة الماء) يُطالعنا العنوان الذي يشدُ الانتباه، ويدخل القارئ في حيرة من أمره منذ البداية محاولاً استكشاف دلالاته، وفك غموضه فهو يحمل داخله جل ترميزات رؤية الشاعر التي يريد أن يعبر عنها، ويمنحنا فرصة القبض على بعض الاحتمالات التي تظهر أمامنا مركبا إضافيا اسما

---

[1] قطوس، بسام: سيمياء العنوان. وزارة الثقافة، عمان - الأردن، ط1، 2001، ص12

[2] Ch. Grivel, Production de l'Intérêt Romanesque .éd. Mouton , 1973. P:169

مضمر الخبر، فالعنوان غير تام إلا بتقدير احتمال الخبر: كائن متعلق بالجار والمجرور، وتأتي الإضافة المعنوية على معنى أحد الحروف الثلاثة، وهي:

- من (البيانية): (جوهرة من الماء)، ومن: حرف جر مبني على السكون لا محل له من الإعراب تجر الاسم الظاهر، والضمير، ولها معنى من البيانية (بيان الجنس).

- في: (جوهرة في الماء)، وفي: حرف جر مبني على السكون لا محل له من الإعراب، يجر الاسم الظاهر، والضمير، ولها معنى في الظرفية سواء كانت حقيقية أم مجازية.

- اللام: (جوهرة للماء)، واللام الجارة هنا لها معنى شبه الملك، بمعنى أن مجرورها يملك مجازا لا حقيقة، وتسمى اللام هنا لام الاستحقاق، أو لام الاختصاص.

فيكون المعنى في الأخير أنه إما أن يكون الماء هو بيان جنس الجوهرة أنها (من الماء)، أو أن هذه الجوهرة مكانها (في الماء)، أو أن هذا الماء يملك جوهرة أو يختص في ملكيته للجوهرة. كما أن تعريف علامة (الماء) نحويا يفيدها التخصيص، وعليه فإن وحدات العنوان تحيل على فكرة الثنائية الضدية.

إن المستوى التركيبي يحضن المستوى الإفرادي، وتنحصر الإفرادية في منطقة الدوال المنقوصة للدلالة وهي حروف المعاني التي لا يظهر إنتاجها إلا في السياق. وهذه الحروف تأتي بكل الصلاحيات التي تحتويها معجميا لتطرح مجموعة دلالات. لقد انصهرت هذه الحروف داخل البناء التركيبي لتنشئ زمنا خاصا للشعرية بالاتكاء على ما تنتجه هذه المدلولات الإفرادية.

إننا منذ العنوان نحتفي بدور المعرفة والمثاقفة لمنح الكتابة معنى واحتمالا جميلا لتوليد لذة النص ودلالاته، "فالدلالة تبدأ مع العنوان لتركز على أدنى الإشارات اللغوية كالأفعال وإيحاءاتها والكلمات وما يجاورها" [1].

و"جوهرُ الشيء: حقيقته وذاته. ومن الأحجار: كلُّ ما يُستخرج منه شيء ينتفع به. والنفيس الذي تُتَّخذ منه الفصُوص ونحوها. و(في الفلسفة): ما قام بنفْسِه. ويقابلُه العَرَض؛ وهو ما يقوم بغيره. واحدته جوهرة.ج(جواهر).(الجوْهريّ): صانع الجَوْهر. وبائعه" [2]، وعند الصوفية "الفص ثمين كريم، وهو أيضا صلب لا يتلف، بل يتحدى الوجود في فنائه متحدثا عن البقاء في تعديه الزمان. وما تلك الصلابة سوى رمز لصلابة الحكمة التي لا تزول إذ في طبيعتها ما يؤهلها إلى تحدي عوامل الفناء في المكونات" [3].

وهنا إضافة معنوية يكتسب فيها المضاف من المضاف إليه التعريف أو التخصيص، حيث الربط المعنوي بين المتناقضين، الأمر الذي يحدد أفق انتظار القارئ، ويوجهه لينتقل من الدلالة الحرفية؛ حيث تدل الجوهرة لغة على أنها" كل حجر مستخرج منه شيء ينتفع به" [4]، ولا تتم صناعة الحلي، والمصوغات إلا أن يجلى هذا الجوهر، ولايكون ذلك إلا بالنار، لتغدو الجوهرة دلالة على النار.

النار: الجوهر الحارق، القوة، السلطة، المكانة العالية، الهداية، التطهير الخارجي والداخلي، تجلي أرضي للنور.

الماء: الجوهر الدافق، الخصب، الاستمرار، الديمومة، التواصل.

وتتجلى جوهرة الماء بمعنى:

لا قوة من غير ديمومة، ولا ديمومة من غير قوة.

---

[1] Gérard Genette. ed Seuil Paris.p 87

[2] ابراهيم، أنيس وآخرون: المعجم الوسيط. دار المعارف، مصر،ج1، ط 2، 1392هـ، (مادة جوهر).

[3] ابن عربي، (محي الدين محمد بن علي بن محمد): فصوص الحكم، موفم للنشر، 1990، ص XI.

[4] ابن منظور،(محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين ابن منظور): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.

لا سلطة من غير استمرار، ولا استمرار من غير سلطة.

لا مكانة عالية من غير تواصل، ولا تواصل من غير مكانة عالية.

إننا أمام لوحة سريالية كيف للجوهرة التي تتخلق في النار وهي (من) أو (في) أو لـ(لماء)، هذا الماء الذي يستمد قوته من العنوان، ويُحدث ضغطا سيميولوجيا، كما يستمد قوته من طبيعته الدينية، والأسطورية بوصفه مبدأ الخلق والتكوين منفردا أو مع غيره من المكونات الأسطورية: النار، والتراب، والهواء.كما يستمد قوته من خلال تردده.

وفي هذا الفيض المطلق من تمازج العناصر؛ الذي هو أشبه بالاستغراق الصوفي في حضرة الألوهية أو الحضرة الواحدية النورانية تستيقظ (النرفانا)، وتمحي على عتباتها الحدود تماماً بين الأشياء، وتتداخل المتناقضات تداخلا جدلياً سعيداً في وحدة نورانية مطلقة؛ حيث يغدو الحلم واقعاً، والذاكرة حضوراً، والحنين وصالاً.

هذه القصيدة/ التجربة بأقانيمها التسعة هي ما تمازج فيها الماء بالنار، والجموح بالجنوح، والممكن بالمستحيل، والواقع بالحلم.

شعرية النار أو نارية الشعر

تتحكم شعرية النار في الكتابة الشعرية لـ (جوهرة الماء)، منفتحة على التأويلات المتعددة لمكون النار الذي يعد المعادل الموضوعي لنار الإحراق والألم التي التهبت بـ (العشق):

سادنة الأفلاك ... وغاشية الغفران

تمشي في وله المجذوب

تسرج باليمنى جذوة نار

تحمل باليسرى شربة ماء

تشعل بالماء النار

ترحل في الزمن المأهول ...[1]

ويدخل الخطاب الشعري لـ (جوهرة الماء) دائرة العرفانية الصوفية من أوسع الأبواب، يرُدّ الوجود إلى عناصره الأولى، ويتناول عنصر النار ودوره التكويني، وهو تناول كمي يتناسب مع المعتقد الأسطوري، في فاعليته في التكوين الأول:

(...) عائدة .. والوجد يقيم بمعبرها

يسكنها وزر الماء

وعتق النار

ومزمزر الذكر

وآونة الميعاد (...)[2]

---

[1] حمادي، عبد الله: جوهرة الماء. مرجع سابق، ص 192 – 193.

[2] المرجع نفسه، ص 195.

ويلاحظ من أول الخطاب من خلال العنوان أن الشاعر اتكأ على دالين متوافقين في الإشارة إلى التكوين، الدال الأول (الجوهرة) استحضر به مكون النار، والدال الثاني (الماء) بإشاراته الأسطورية والدينية إلى كونه المادة الأولية لعملية الخلق والتكوين، وقد أعلى الشاعر من بداية العنوان دال (الجوهرة) على دال (الماء) لتكون النار فوق مستوى الماء في التكوين. (تسرج باليمنى جذوة نار) (تشعل بالنار الجنة) (راحت تشعل نار الجنة) (وعتق النار) (في طرقات الجنة جذوة نار) (في دركات النار شربة ماء).

وداخل هذه المدارات الدلالية يتولد مدار فرعي (الجنة والنار) يمثلان (الحياة والموت)، وبالمنطق الصوفي منطق التحول. يوحد الشاعر بينهما، ويصعَد بهما إلى منطقة (التوحد) لتصبح الجنة بديلا عن النار، والنار بديلا عن الجنة، ويتبادل الموت والحياة موقعيهما ليرتسم المشهد المقلوب (من دنس الطوفان/ وآيات الجور / وراجمة العرفان).

ويمكن ملاحظة المستوى الأول في تلك الصور التي تطرح تأرجحاً متجادلاً بين النقائض؛ حيث يخرج الشاعر من نار إلى نار معتقداً بالتقاء النقيض بالنقيض؛ حيث الواقع والحلم - الواقع البديل - طرفان يتجاذبان وجود الشاعر.

والنار رمز الأنوثة تنفتح رمزيتها على عالمها، وعلى قيم التمرد والحرية، فنراه واقفاً في المنطقة الوسطى بين سلطان غواية النار وصوت الذاكرة/المرأة. فتولد القصيدة من نار، وتتكثف في الأنثى. وثمة علاقة بين جمرة الشعر وحريق الروح والقلق الوجودي. فالحيرة معنى ظاهر يلوذ الشاعر بالمشاعر الدافئة، وتؤكد المرأة حيرة الشاعر أكثر مما تبعث في نفسه من الطمأنينة والسكينة لأنها ليست امرأة عادية. هي كائن حافل بالقيم التي يريدها، ولا يستطيع أن يمسك بها؛ لأنه يريدها روحاً متعالية توحي بالعطاء غير المتحقق فعلياً.

والنار شارة الباطن الحي الذي تصدر عنه، ومن ثم فهي مرتبطة بالباطن الذاتي، ولذا فهي تتهيج بفعل الحنين إليه، الحنين لذاتها الباطنية المفقودة، وحركتها هي تفعيل للباطن وتأسيس له على حساب الظاهر. أو تدمير الظاهر

الجسدي لحساب الباطن الروحي عبر الاحتراق. إن الدلالة التدميرية للنار هنا تنطوي على نقيضها التطهيري، حيث أن التدمير يعني حرق أدران الذات الدنيوية وشهواتها، والاغتسال من خطاياها وذنوبها ومن عمق الدلالة للنار هنا تنبثق دلالة الحياة.

وليس الحريق إلا نوع من الفناء حسب تعبير المتصوفة، تطاله الذات التي أحرقت وأنهكت فيها كل الوجودات الزائفة المشوشة، وحلقت نحو مطلقها؛ حيث حريقها واحتراقها دلالة على اكتمالها ونشدانها الخلاص من واقع يوقف شهوتها لتحقيق المطلق الذي يوجد في الموت. لا يمكن أن تكون بداية من غير نهاية إلا بإحراق الموجودات الحاضرة والآتية، لأن أمل الانتهاء هو في عمقه رغبة في الابتداء.

والنار هي مانحة النور أيضا بكل ما تحمله الكلمة من تداعيات وايحاءات، فنور النار هي رمز النموذج الأصلي للروح والحب والعواطف الملتهبة. وبذلك تكون النار بما يوحيه نورها مصدرا للدفء والراحة النفسية والجسدية، ومصطلح (النور) من المعجم الصوفي، الذي يعني عند الصوفية: "كل وارد إلهي يطرد الكون عن القلب" [1]، وبحيث يكون قلب الإنسان في حالة شهود دائم، أو أن تكون الحقيقة في حالة تجلٍ دائم، فالنور تتشعب منه كل المقومات الجمالية بوصفه مصدرا وينبوعا أبديا للجمال والإشراق الطبيعي والإنساني. والنار لها دلالة صوفية لأن نار الصوفي هي الذوبان والالتحام بالمطلق والانتقال من عالم أرضي نسبي إلى عالم سماوي مطلق. هي انصهار الجزئي بالكلي.

والنور هنا رمز لفاتحه من الخيرات التي يأملها الشاعر في حياته للخروج من عالم الضيق والأسرار والانطلاق إلى أجواء التحرر بالمعنى الثائر للكلمة ولكن بهدوء واستقرار نفسي. فهو موت وفناء في لهيب النار. ولهب النار عند الصوفيين هو أعلى درجات السلم الصوفي، وهو الاندماج من الأعلى من خلال لهيب النار التي ترمز إلى الأنوار الإلهية، وهذه اللحظة (لحظة الخلود والفناء).

---

[1] ابن عربي، (محي الدين محمد بن علي بن محمد): رسائل ابن عربي. دار إحياء التراث العربي، بيروت (نسخة مصورة عن نسخة حيدر أباد الدكن 1948)، د.ت، ص 14.

شعرية الماء، أو مائية الشعر

يرمز الماء في عموم التراث الإنساني إلى عنصر الطبيعة الأول ومادة الحياة الأولى. وهو يمثل "عنصر الخلق في الفكر"[1] قد شكل باستمرار رمزا شعريا وظفه الشعراء قديما، وحديثا؛ حيث أصبح رديف للحياة والبعث والانطلاق. ولعل بدر شاكر السياب في ديوانه (أنشودة المطر)، خير مثال. ويشكل عنصر الماء في قصيدة (جوهرة الماء) ظاهرة ملفتة للانتباه، ونواة متناسلة. فالقصيدة تتموج كالماء داخل مدارات المعنى المؤجل، الشيء الذي يجعل من الماء قيمة طاغية في المتن الشعري .الماء كائن شمولي له جسد وروح وصوت، فهو أكثر من أي عنصر آخر حقيقة شعرية متكاملة، و"شاعرية الماء بالرغم من تعدد مشاهدها تؤمن بوحدة. يوحي الماء للشاعر بإلزامية جديدة :وحدة العنصر"[2].

وفي (جوهرة الماء) يتوافق التناول الكمي لمفردة (الماء) بوصفه عنصر الحياة الأول مع الموروث الإسلامي كونه أصل الحياة ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾[3]. ويجعله فوق الوجود ذاته ﴿وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ﴾[4]. ﴿وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِن مَّاءٍ﴾[5].

والنصوص القرآنية لا تجمع بين الماء والحياة فحسب، بل تجمع أحيانا بين الماء والموت.يقول تعالى: ﴿وَمَا أَنزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِن مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾[6].

---

[1] هـ.فرانكفورت وجماعته: ما قبل الفلسفة الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى. مكتبة الحياة، بغداد، 1960، ص171.

[2] Gaston Bachelard : l'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, José corti, 1942, 15ème réimpression, 1979, page 23.

[3] الأنبياء 30.

[4] هود 45

[5] النور 45

[6] البقرة 164

ويقول: ﴿ سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاء﴾ [1]. ويقول: ﴿ وَاللَّهُ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ [2]. ويقول: ﴿ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّمَاء مَاء فَيُحْيِي بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ [3]. ويقول: ﴿ وَالَّذِي نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً بِقَدَرٍ فَأَنشَرْنَا بِهِ بَلْدَةً مَّيْتًا﴾ [4].

لقد اهتم الشاعر بعنصر الماء، جاعلا منه أكبر العناصر خصبا في خطاب القصيدة، وليهيمن عليها، ويخصب عناصرها، فيظهر لنا توق الشاعر إلى تموج الماء، إلى حركته وتحوله، وعبوره، وبما يزخر من أبعاد رمزية، وإيحاءات أسطورية، مستعملا رمزه برؤيا وتصور خاصين به، والماء عنصر تكويني جوهري في القصيدة؛ لأن "كل الأحلام تحيا في المياه ويذكرنا الماء بالرمز البدائي الأول للخلق، اتصال خفي بالأرض الأم" [5]، ولعل فقدان هذا العنصر الكينوني يتسبب في موت العالم. مما جعل الشاعر يتزود منه ليتمكن من الإفلات من قبضة القلق والحصار.

الشاعر يحول قصيدته إلى ماء على بياض الصفحة، وأسطرها متموجة، ليعلن تحررها مخترقة مدار الدلالة والإيقاع، مكسرة كل الأبعاد. (تحمل باليسرى شربة ماء) (تطفئ بالماء النار) (تطفئ ما حق القول على أكثرهم) (يسكنها وزر الماء) (في دركات النار شربة ماء).

وبهذا بنى الشاعر قصيدته على هيئة البحر (الشعري الطبيعي) من أي الجهات جئته وجدت الماء. تستوي بذلك جميع الجهات الأربع، فلو قرأت القصيدة لوجدت أن هناك انسيابية في (جوهرة الماء) حافلة بالخروقات التدميرية للسائد والممكن والجاهز، متحدة مع الماء في عدم ثباته، وهناك تدفق في الخيال، والتشكيل البلاغي والرمزي يتوافق مع التدفق المائي.

---

[1] الاعراف. 57

[2] النحل. 65

[3] الروم. 24

[4] الزخرف. 11

[5] النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 119.

ومع أن الشاعر يجمع بالتضاد بين الماء والنار نجد أن الثنائية تكاملية؛ لأنه يلتحم بالطبيعة التحاماً صوفياً. فلا نستطيع أن نتعرف الحدود بين أجزاء الفضاء الطبيعي. فيتداخل الماء مع النار في رمزية التطهير، النار تطهر الكينونات بالتعذيب والماء يطهر بالكشف عن الجوهر الأصلي في جوانيات الكينونة بعد إزالة غشاوات الدنس الأرضي وظهورات القتامة والحجب، هذا ما نجده في التقريرات العالمية للفكر الغيبي مما يمثل مشتركاً ميتافيزيقياً عاماً بين الديانات يتموضع في سيمياء العلامة المائية.

النار هي نقيض الماء، ولكن هذا التناقض ما هو إلا ذو جوهر واحد، وتتمحور دلالات الألفاظ في القصيدة بين قطبين اثنين: النار والماء لتشكل البداية حجر بناء أساسي في فتح النص الشعري على مصراعيه؛ حيث أن الماء هو قوة الرواء، أما النار فهي قوة الظمأ ليتولد الماء ويستقر في نار الشعر. وفي المجمل تتسم الرؤيا الشعرية في هذه القصيدة بجملة من الخصائص الفنية والدلالية، من بينها:

- الحضور الملفت لتيمتي النار والماء
- الحضور القوي للذات
- استيعاب الواقع، وتجاوز ايهاماته .
- التمازج الفني بين الصور البلاغية والرمزية والأسطورية
- توظيف التناص.
- الاتكاء على بنيات التقابل والتكرار.
- تماهي سياق التكوين مع عملية ابداع النص من منطق الخطاب الشعري

قراءة وصفية

في ديوان البرزخ والسكين

للشاعر عبد اللّه حمادي

أصدر الشاعر (عبد الله حمادي) ديوانه الجديد (البرزخ والسكين) [1] يؤكد فيه استمرار حضوره لا في الساحة الشعرية الجزائرية وحدها، بل في الساحة الشعرية العربية أيضا؛ حيث حاز جائزة (سعود البابطين للإبداع) [2]. وانتظر الشاعر خمسة عشر سنة لينشر ديوانه، بعد مجموعته الشعرية الأخيرة (قصائد غجرية) [3]، وهذا يستدعي التأمل وطول النظر لسبب مهم وهو: عدم تسرع الشاعر في نشر شعره، وانتظار الشاعر على شعره هذه المدة الطويلة تحيلنا الى ادراك أنه تقلب مع قصائده الى أن استوت على سوقها، وخرجت للناس بيضاء من غير سوء في وقت أصبحت الساحة الشعرية بحاجة الى مثل هذه الأعمال الإبداعية.

وسأحاول الإبحار في عوالم البرزخ والسكين، موليا وجهي شطر النصوص الشعرية أسائلها، مستعينا في ذلك بالمنهج الوصفي لإضاءة وطرح النصوص، منسقا بين العناصر المتواجدة والغير متجاورة، مستجديا في بعض الأحايين بالمنهج السيميائي استكناها للاشارات الغائبة أثناء تجلي النص.

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. وزارة الثقافة السورية، سوريا، 1998.

[2] تعرف المؤسسة باسم (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري)، وقد تم إشهارها عام 1989 في القاهرة بمبادرة من الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين، و هي مؤسسة ثقافية خاصة غير ربحية تعنى بالشعر دون سواه من الأجناس الأدبية. موقعها الالكتروني على الرابط التالي:

http://www.albabtainprize.org/Default.aspx?pageId=75&mid=3359

[3] حمادي، عبد الله: قصائد غجرية. المؤسسة الوطنية للكتاب ENAL ،الجزائر، 1983.

[3] حليفي ،شعيب: هوية العلامات. مرجع سابق، ص 56.

قدم الشاعر لديوانه بمقدمة نقدية تحدث فيها عن (ماهية الشعر)، وفيها "معنى لتأكيد الهوية الثاوية في ألياف النص، هوية الكائن والكاتب ضمنه"[1]. الأمر الذي دفع الدكتور (حسين خمري) إلى القول بضرورة قراءة مقدمة ديوان البرزخ والسكين لأنها ـ حسبه ـ ضرورية لتلقي قصيدته (يا امرأة من ورق التوت)، التي تمثل "حقيقة دخولا في تجربة شعرية جديدة، تعتمد على اللغة وتفاعلاتها الجمالية"[2]. باعتبار أن هذه الأخيرة "نهاية منطقية لنضج مطرد داخل التجربة الشعرية لعبد الله حمادي"[3].

والمقدمة جاءت كنص نقدي، كما بالنسبة لـ (جاك ديبوا)Dubois. J الذي يجعله بؤرة الفعالية النقدية ذات الأثر والقوة[4]. وبذلك فهي"ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها. إنها نص جد محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه. إنها المؤلف ذاته"[5].

لقد حاول الشاعر في مقدمته أن يقدم ميثاق القراءة وتأطير القارئ، ويرسم مفهوما حداثيا للشعر الذي يعتبره"خرقا للعادة، ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء"[6]. وهو ينحاز بذلك إلى طقس اللغة "فلغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر"[7]. لغة جديدة، مبتكرة، مشوشة، يسميها الشاعر: "اللغة الضوئية"[8]؛ التي يتجاوز من من خلالها المألوف والمبتذل، ويرفعها إلى مستوى الاحتفاء. هناك معنى حاضر

---

[2] خمري، حسين وآخرون:سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. مرجع سابق، ص 246.

[3] المرجع نفسه، ص 248.

[4] Dubois. J. l' assommoir de Zola : Société, discours Idéologie, Larousse 1973, p.106.107.

[5] بلال، عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص. مرجع سابق، ص 52.

[6] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 05.

[7] المصدر نفسه، صص 6.5.

[8] حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. مرجع سابق، ص 146 .

غائب لا ينهي النص عند معنى. حيث أصبحت مغامرة الشاعر مع اللغة، وأصبحت رسالة الشاعر رسالة كشف أكثر مما هي رسالة بث، ظلت القصيدة حينها متفتحة لتنبثق عنها الانجازات القادمة.

وإذا كان (جيرار جينيت) يرى أن جميع الكُتاب يهمهم كثيرا أن تكون أعمالهم مقروءة، ومقروءة بشكل جيد، فإن توسل (عبد الله حمادي) بالمقدمة توخى من ورائه إظهار إما الأسباب التي وقفت وراء إبداعاته، وإما إظهار الطريقة التي يجب أن تقرأ على ضوئها، وهذا مطلب مشروع عند المبدعين، ويرفض (عبد الله حمادي) أن تقرأ نصوصه خارج تأطيراتها المقدماتية لأنها في اعتقاده شرط ضروري لضمان وتأمين (قراءة جيدة) لذلك نراه في هذه المقدمة يبادر إلى تصحيح المسار القرائي الذي يُوقِع القارئ في سوء فهم حقيقة النص الموجود أمامه.

ويدعو الشاعر المتلقي إلى قراءة الديوان من خلال العناصر التي حددها، ومن خلال مفهومه للشعر لكي يحكموا عليه، وعلى شعره والواقع أن (حمادي) يحدد مسار القارئ، ويرسم له طرقا محددة، بعيدا عن أي تأويل مغرض كما يعتقد الشاعر. كما أن المسحة الصوفية التي تطبع المجموعة الشعرية يجعل تصنيفها ضمن الأدب الصوفي مشروعا أكيدا. وهذا الأمر حرص الشاعر نفسه على أن يقنعنا به في مقدمته التوجيهية التي خاطب بها المتلقي حتى يضمن ألا يضلّ القصد في الفهم، والتأويل، ويوجّه قراءته بحصرها في مسار الرؤية الصوفية بقوله: "فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة" [1].

إن مقدمة (عبد الله حمادي) تحتاج إلى وقفة أطول، وتحليل أعمق بسبب الائتلاف والاختلاف الذين يسمان القضايا التي تطرحها، والشواغل الشعرية التي تعالجها. والملفت في الخطاب المقدماتي عند (عبد الله حمادي) أنه وإن كان يظهر منه توجيهه لأفق انتظار القراء تجنبا لكل قراءة ماكرة أو مغرضة، إلا أنه مع ذلك يدعو إلى أن تظل تلك النصوص شديدة الانفتاح تسمح للمتلقي أن

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص5.

تظل إستراتيجيته القرائية يقظة خلال فعل القراءة، كما أنها فضلا عن ذلك كله تتوجه في معظم الأحيان لا إلى القراء العاديين، ولكن إلى القراء النقاد الذين يتوقون إلى تأويل هذه الأعمال، لذلك كانت مقدمته تؤكد تلك الانفتاحية، بل وتستدعيها كما يتجلى من خلال حديثه عن الشعر في قوله: "إنه لا يقبل الخوض في المعمعة ووظيفته أنه لا يسرد ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمن حقائق ثابتة [وهذا ما يطلبه القارئ العادي]. إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجردة، أو وجها من وجوهه[وهذه مهمة القارئ الناقد]" [1].

وإذا كانت المقدمات تقلص من عدد التأويلات، فإنها على العكس من ذلك عند (حمادي) لا تتجاوز مهامها حماية الدلالة / الدلالات الثاوية في النصوص، وأما التأويلات فإنها تضاعف من احتمالاتها، ولا يعود ذلك فقط إلى أنها لا تعمل على تصحيح أي افتراض تأويلي، بل أكثر من ذلك إنها تدفع به إلى حدوده البعيدة. وإذا صح هذا الأمر فإن مقدمة (عبد الله حمادي) هي أحد أوجه التنظير الشعري، غير أنه تنظير يرفض أن يكون نموذج استعمال mode d'emploi، وهو ما يتماشى والتنظير للفعل التجريبي في الشعر.

الشاعر والناقد (عبد الله حمادي) اسم طالعناه على مستوى منتجه الشعري، ومستوى كتاباته النقدية الأكاديمية التي تتسع باتساع الرؤية ولا تضيق عندها العبارة، لذلك نحسب أن كتابة نقد عن منتج شعري لناقد حاذق لطالما مارس سطوته النقدية على نصوص الآخرين احسبه مهمة صعبة لذلك نفترض أسئلة: هل يمارس الشاعر الناقد سطوته النقدية على منتجه الشعري؟ أم ينتظره من غيره؟ هل يخضع نصه الشعري لأوامر رقابته النقدية؟ هل يمرر نصه الشعري عبر تقنية المعارف النقدية قبل وصوله للآخرين؟

ولذلك تحفل العتبة التقديمية بمقولات يعتقدها الشاعر مهمة في المساعدة على حسن إدراك المقولة الشعرية التي تشتمل عليها المجموعة، وتأتي هذه المقولات من مضانٍ متعددة بحسب ثقافة الشاعر ووعيه، وتلعب دوراً مهماً في

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص6.

تشكيل إضاءة من زوايا مختلفة، والشاعر مولع بمثل هذه المقولات، فقد وردت مقولة لـ (لنفري)ونصها :"إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة". التي تشتغل على نحو ما ضمن المقولة التي تتصدى لها المجموعة.

بعد المقدمة قسم الشاعر ديوانه إلى كتب ثلاث: (كتاب العفاف، النور والجمر)؛ حيث نلمس في الكتاب الأول (أغنيات الجزائر) ذلك الشعر الملتزم بالوطنيات، والثوريات. لم تتوقف نبضاته، وهو يقوم مقام الشعر الرسمي المعلن. وهي كلها نصوص تقف في خندق واحد مع النص التقليدي، والعمود الشعري القديم كرغبة الشاعر نفسه إلى عودة الجزائر إلى سابق عهدها. فهي نصوص تقف في طابور واحد مع (إلياذة الجزائر) لـ(مفدي زكريا)، وتقيم معها علاقات تناصية، بلغتها، وخطابتها، وثوريتها؛ حيث تجسد التعلق النصي من خلال العلاقة بين نصين أولهما سابق، والثاني لاحق. وكأن (مفدي زكريا) يعيش بين كلماتها وقوافيها.

وقد نقل حالة الغموض والصمت إلى الوضوح والتعبير، وحرر اللغة تحريرا يتجاوب مع صعيد اللغة. وكان امتدادا لروح الشعر الثائر المخلص للموضوع الوطني ذي المعاني المحددة الجاهزة سلفا. وفيه تغني بالوطن، واسهابا في مدى تعلقه به وهيامه بحبه.

وفي (كتاب النور) (رباعيات آخر الليل) نلمس التصوف، ونعني بالتصوف في الرباعيات هو ذلك اللون من القصائد التي وظفت قضايا الفكر الصوفي كالغزل الصوفي، والخمرة الإلهية، ووحدة الوجود. معتبرين ذلك نوعا من التمترس في الخنادق الصوفية لمواجهة الواقع من جهة، وللتعالي عن الراهن المتردي، أو نوعا من الهروب في بعض الأحايين، أو اعتماد التصوف كآلية دفاعية تعبر بها النصوص عن قلقها واحباطها ويأسها.

لقد اهتم الشاعر بالحب اهتماما خاصا كما اهتم بالخيال وبالقلب مقابل العقل، وبالجديد مقابل القديم المتحجر، والحب عنده شبيه بالحب العذري؛ إذ يمتزج بوجدان الشاعر امتزاجا يكاد يتحد الوجود الخارجي بالوجود الداخلي فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية.

ولم يعد الشعر عنده يقوم بأدوار اجتماعية كما كانت الحال في الأربعينيات أو الخمسينيات، بل غدا تجربة ذاتية جمالية تنزع إلى معانقة المطلق، وإلى اكتشاف مناخات قريبة من الرؤية الصوفية، والشاعر مادام يكتب بصوفية، وصدق، فإنه لا يخش الدرك والموت.

وفي الكتاب الثالث (كتاب الجمر) انتقل حمادي في قصائده الأخيرة إلى مرحلة جديدة؛ حيث نلمس تحولات شاعر في اتجاه المرأة حين صارت علاقته بها أصفى وأنقى بعد سنوات طويلة عاصفة. كما نلمس شعرا منثورا يجنح إلى إثارة الإحساس بالغرابة عن طريق الاستعارات المفاجئة غير المتوقعة.

وعلاقة الحداثة بالصوفية علاقة وطيدة لأن "الشعراء الصوفيين هم أول من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة"[1]. وفي عصرنا الحديث كثيرون هم الشعراء الذين استفادوا من معين الصوفية لإثراء تجاربهم لذا - على سبيل المثال - "رفع أدونيس أقنعة عديدة في شعره كما فعل ذلك الشعراء التعبيريون، وتفرد برفع بيارق المتصوفة على طول مسيرته.. لكن أسلوبه في توظيف هذه الأقنعة يجعلها في مشروعه الحداثي"[2]. ويتسائل (عبد الله حمادي) في هذا الشأن: "أوليس الشعر الحداثي تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها، وخيطا رقيقا يعض عليه الانسان بالنواجد في عالم أجهز على كل القيم النبيلة بواسطة آلة تقنية جهنمية تبث الرعب والدمار في كل أصقاع العالم حيث تكون الأنا الحداثية الشاعرة هنا تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها الجمالي فيه دون أن يترك فيها أثرا، إنه وجه من وجوه المعاناة التي تتمرد بها على نحو يجعل من ابداعاتها نتاج عمليات لا واعية، وممارسة لحس نقدي في الوقت ذاته"[3].

---

[1] فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، س1995، ص 192.

[2] المرجع نفسه، ص 183.

[3] حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، مرجع سابق، ص 186.

ومن الحداثة استعمال الشاعر لفضاء الصفحة بشكل مغاير للكتابة الطبيعية؛ حيث ترك البياض على يمين الصفحة بدلا من يسارها حتى يبدو النص من بعيد لمن ينظر إليه كما لو كان مكتوبا باللاتينية. وهذا يستطيع أن يظفر به القارئ في قصيدة (البرزخ والسكين) و(يا امرأة من ورق التوت) و(لا يا سيدة الافك) و(الشوفار) من ديوان (البرزخ والسكين).كما نجد كذلك علاقة النص العربي الجزائري الحديث بالرسم نموذجه في الديوان ذاته؛ حيث جاءت (رباعيات آخر الليل) مشفوعة بتدخلات فنية سريالية تعضد صوفية الرباعيات.

وأول ما يستوقفنا عنوان الديوان الذي يتألف من كلمتين يتوسطهما حرف عطف: (البرزخ والسكين).

والعطف لا يبقى محبوسا في قاعدة النحويين باعتباره تابعا يتوسط بينه وبين متبوعه حرف عطف كما أن الواو لا تفيد (مطلق الاشتراك والجمع) فقط، بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقب. ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمانع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة، وأكثر من ذلك أن اجتماعهما هو الشرارة التي منها تتولد الحركة.

لقد جمع الشاعر بين البرزخ، والسكين. والذي يعني دال البرزخ همزة الوصل بين عالمين وجسر يوصل بين طرفي نقيض، وهو نقطة التحول الآنية الشاردة بين مضي الماضي وادراك المستقبل، ويعني دال السكين الفصل والبتر والقطع. والبرزخ هو السكون والاستراحة من وعثاء السفر ومشقة الرحلة، والسكين هو ضد الحلم والاستمرار. البرزخ هو هابيل الذي يمثل الثقة الإيمان، والسكين هو قابيل الذي يمثل النقيض والجدلية (خير/شر). وفي العموم (حياة / موت).

إن تركيز القارئ/الناقد على مثل هذه النصوص الصغيرة (العناوين) الفاتحة لبوابة (النص/الديوان) أو (النص/القصيدة) مهم جدا، وما يهم أكثر أن لها دلالة ما، وإن لم نهتد إلى دلالتها فلا يعني أنها غير موجودة في رحمها. فالعنوان (البرزخ و السكين) ينطوي على دلالتين متناقضتين مضمونا (الوصل/الفصل) و(القلق/الطمأنينة)، وفي المجمل (الحياة / الموت) يصف حالة

في أبسط صورها حالة تصادم بين الوعي واللاوعي، بين الشعر واللاشعر، وكل ذلك وجه من أوجه الصراع المحتدم، والثورة المشتعلة بين القوى المتناقضة، وهو الرفض المفضي إلى حب الانعتاق والحرية.

إن البرزخ كما يبدو لنا رمز يبني دلالته من خلال مقابلته بدلالة السكين، ولو حاولنا أن نمعن في العنوان ومابعد العنوان فإننا نجد أن السكين هو دليل المأساة بكل ما تحمله الكلمة من إيحاء بمعاني (الحزن واليأس، والألم)، ومن ثمَّ كان البرزخ دليلا على السكون والطمأنينة يرفرف فيه الحلم ويرحل إليه الأمل، وتتعالى فيه نبرات الحب، والفيض الرباني.

ونجد (عبد الله حمادي) في قصيدته (مدينتي)؛ حيث وجد التنكير وعيا من الشاعر بمفهومه وطبيعة آدائه، فكلمات (محكمة، منفى، مجلس هجين، مهزلة، رواية مدبرة طويلة، معتقل، مسيرة مبرمجة مثيرة) كلها مُنكَّرة، وكل منها في حالته هذه يؤدي دلالة في جو النص باعتبار كل منها عنصرا حيويا في هذا المشهد الكثيف الذي صوره الشاعر. فكلها ليست محددة بقدر ما تحددها اللحظة النفسية للشاعر. والتنكير هنا يعني التكثير والتهويل، وهي - أي هذه الأسماء - تتشكل داخل فضاء مفتوح لسلسلة لا متناهية من الانبثاقات الدلالية التي تمكنه من تأكيد حضوره عبر الزمان والمكان في احتفال لغوي استراحت فيه اللغة من أعباء اليوم.

وفي القصيدة (مدينتي) حيث تحل في قصيدته أو القصيدة في مدينته، فيصبحان شيئا واحدا، وما القصيدة إلا ذات الشاعر المنكسرة، وهو (الشاعر/القصيدة) يدوف (المادة التراثية) لغة وموضوعا ورموزا ليصوغ منها موقفا جديدا، فمن خلال مرآة نفسه نفذ إلى أعماق التراث العربي، ومن خلال التراث العربي نفذ إلى أعماق الحاضر. فلقد وردت الأعلام في النص بصورة مكثفة ولأن لكل علم مفهوما تراثيا يشتق به فقد أراد الشاعر الجمع بينها جميعا قاصدا استحضار المدلول بعينه للتعبير به عن هجوم أبناء عصره.

وفي النص حضرت مساءلة التاريخ الذي كانت في تراكماته حمولة شحنت آلة الموت المدمرة. مساءلة تقود إلى (الزنج) و(الدهاقنة) و(صفين) و(المرازبة)، وتمتد حتى إلى الأزمة الجزائرية الراهنة، والفاجعة التسعينية. وهذه الاستدعاءات بدلالاتها المضيئة والمعتمة تعطي أفقا للقراءة دائما. وليس من شك في أن الشاعر يتكئ على ثقافته الإسلامية كثيرا وهي جلية في الموضوع والصورة والرمز واللغة. فلقد ذهب حمادي إلى مساءلة التاريخ ليبحث عن تناصات التاريخ مع الواقع وليس للإقامة في الماضي. وقد تكون لعبة الضمير (ياء المتكلم) في (مدينتي) نوع من المراوغة؛ لأنها قد تكون اعتدادا بالأنا وتأكيدا للذات، وقد تغرينا بالنية الطيبة عن تجرد الذاتية من النرجسية.

وتعتبر (مدينتي) قصيدة موسومة بالحداثة والإبداع. فيها غزارة وتكثيف في الرؤى النافذة واللمع المتألقة، والتجربة القوية التي تعكس فلسفة الحاضر، ونص ناشدَ الشاعرُ فيه التكامل من حيث بناءه الفني، ومن حيث الأجزاء التي تشكل في النهاية خلاصة رؤيا الشاعر لأن النص بنية من علاقات متشابكة معقدة يفضي بعضها إلى بعض في وحدة مركزية متكاملة، وهدف مركزي واحد وإن تشعبت المسالك وتنوعت الصور.

والإبعاد كفيل بأن يمحي الخطيئة، ويعيد للمدينة والقصيدة طهرها البدائي (طهر آدم) قبل الخطيئة، وبذلك لن يعود (الفجار)، و(المجوس)، و(القرامطة)، و(الطاغوت). فهذه الأسماء لم تعد مجرد أسماء ساكنة في ذمة التاريخ، بل حطبا يأجج مأساة معاصرة من خلال استلهام الشاعر روح الخداع والمكر والشر في مواقفهم وحركاتهم وأفكارهم، وما يمكن أن تعبر عنه وتجسده من وحدة في الزمن والتاريخ والحضارة والمصير البشري "وهو إدراك بمضي الماضي، وحضوره في الحاضر في وقت واحد. إدراك أن التاريخ حاضر حيثما نكتب، ونستلهم، ونفعل. إدراك أننا نعيش في اللازمان، وفي الزمان في وقت واحد" [1].

---

[1] الكبيس، طراد: التراث العربي. منشورات الثقافة والفنون، بغداد، العراق، د.ط، د.ت. ص26.

لقد راح الشاعر يتغنى بالوطن، ويسهب في مدى تعلقه به وهيامه بحبه في نص حفل بتيمات التاريخ والتراث. تيمات تشير إلى مكابدة تمتد سعيا لبلورة كتابة متميزة. ونص استوعب التناص فوظف التاريخ، واستوعب الأمكنة كأيقونات جياشة بالمعنى. ونقول أن الشاعر كان مجبولا من طين الأحزان، وحياته إنما تستمد عناصرها الأساسية من حريته فهو محلق في أجواء الحرية، مكبوت في محيط الضغط والحجر الفكري، وهو حينما ينطلق في أجواء الحرية يأتي بالمعجزة، وهو دائم التفكير فيما يحيط به من أجواء عالم مضطرب تنخر فيه الأدواء والأسقام، وتعرقله الجريمة، ويغلفه الضباب. فالآلام في جسمه قد لا تؤلمه بقدر ما يؤلمه ما يرى في جسم الانسانية من جروح.

وبسبب قلق الشاعر المطلع على ثقافة الآخر تجاهه وما يراه في نفسه، وتعرضه لتناقض القيم بين الجديد والقديم أصبح "يطلب عالما، يطلب فضاء آخر للعيش والمعرفة بعيدا عن الأكاذيب والزيف والضلالات، وهو مطلب الصوفية وأصحاب الفهم المقدس، والحكمة الإلهية"[1]. والصوفية بعيدا عن التاريخ والمنشأ هي ثورة الضمير على ما يصيب الناس من مظالم لا تقتصر على ما يصدر عن الآخرين، وإنما تنصب أولا وقبل كل شيء على ظلم الإنسان نفسه، وتقترن هذه الثورة برغبة في الكشف عن الله بأي وسيلة يقويها تصفية القلب من كل شاغل. لهذا اشتغل بنار الوجد الإلهي وتصوف .

ونظرة الصوفية تجاه المعرفة هي نظرة قائمة على الاختلاف، والتهديم والتجاوز للوصول إلى وحدة الوجود؛ حيث زوال التناقضات، والتجربة المعرفية الصوفية مشروع تحرر من القيود التي تحد حرية الإنسان، وحركيته بأنواعها كلها، وذلك من أجل معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية. والنظرة الصوفية "تتم حين يزاول الإنسان نظرة عصفورية على الحياة أي حين ينسحب منها قدرا أكبر من بقائه محصورا ضمن البؤرة الضيقة بؤرة نظرته الدودية المعتادة"[2].

---

[1] خمري، حسين وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي مرجع سابق، ص 56.

[2] كولن، ولسن: الشعر والصوفية. تر: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط2، س1979، ص 212.

والصوفي يسعى إلى استنطاق "أعماق ذاته المشحونة بعذابات الواقع الأليم محاولا التجرد من العالم السفلي والتوحد بالعالم الأسمى بالاعتماد على منطق الباطن الذي لا تحده قيود، ولا تقف دونه الخواطر، وتماشيا مع هذه الرؤية الإشراقية يسعى الشاعر إلى تقمص وجدانات الصوفية في أسمى تجلياتها" [1].

يقول (عبد الله حمادي) "حالي كحال كل الجزائريين الذين ينتظرون بفارغ الصبر (الذي يأتي ولا يأتي) كما يقول البياتي، ونخشى أن يتحول هاجس الانتظار الذي ثقلت موازينه إلى ما يشبه الأشواق الصوفية، أو التهويمات الإمامية" [2]. يقول (عبد الله حمادي) في (يا امرأة من ورق التوت):

(...) أنا غائب بك أني

مخذول في معركة الحب

مبهور بوساد النور

وعقارب ساعات معلنة

بالرعشة

يسكنها الريح

وتلف حناياها أوراق

من توت

وغابات للشوق الآنية [3] .

ارتاد الشاعر شكل القصيدة الصوفية فتصوفت قصيدته، ورفعها إلى أجواء صوفية؛ حيث يمثل هذا المقبوس الشعري الغياب، ومرحلة ما قبل الاتصال أو الاتحاد، حينها "تصبح الكتابة مجاهدة روحية مضنية، تبغي الاتحاد

---

[1] هيمة، عبد الحميد :الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر-رسالة ماجستير مخطوطة، الجزائر، 1995 ،ص117.

[2] خمري، حسين وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. مرجع سابق، ص5 .

[3] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 140 .

بجوهر الأشياء، والنفاذ إلى بدئية اللغة" [1]. فالشاعر (مخذول في معركة الحب/مبهور بوساد النور)، ويعاني الرعشة المسكونة بالريح وغابات الشوق. ونلحظ رمز (النور) الذي يعتبر من أبرز الدوال الرمزية عند المتصوفة. "ولا تكاد تخرج دلالات هذا الرمز عن السر الكوني العرفاني الذي يطمح الصوفي إليه في رحيله. هو الصورة المعرفية لحالة الكشف التي يحلم بها .. هو الإشراق الروحي الفياض الذي يأمل أن يفيض قلبه إليه" [2].

إن النص الصوفي يتميز عن غيره من النصوص اللاصوفية بسمات بنائية بواسطتها يستطيع أن يقول شيئا ليقول شيئا آخر هو الدلالة؛ "إذ تُعتبر المرأة لدى أقطاب الصوفية قمة التجلي الإلهي؛ إذ هي الوسيط الأمثل للوصول إلى الجمال المطلق" [3]. ويقول عبد الله حمادي في (لا يا سيدة الإفك .. ؟؟)

هي القبلات حكايا

تطال عنان البرق

تغري بالوثبات ...

شهيات، تريح عناء الملك

رفيقات، تبيح خروق النص

غوايات، تذيب عناء العمر ... [4].

لغة صوفية تجعلنا نقف عند حدود ما قاله (بيار جون جوف *Pierre Jean* Jouve):"إن الفترة الروحية للشعر النثري تجعل الكثيرين يتساءلون حول القيمة الصوفية للكلمة وهي قيمة غالبا ما يتناساها الشعر الكلاسيكي" [5].

---

[1] عثمان، اعتدال: إضاءة النص. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 91.

[2] خمري، حسين وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي مرجع سابق، ص 102.

[3] كعوان، محمد: (حداثة الخطاب الشعري في قصيدة العناق الطويل قراءة تأويلية)، مجلة الكتابة، ع1، س 1998، ص 54

[4] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 158.

[5] Henri Lemaitre. La poésie depuis Baudelaire. ed Armand Colin. Paris. 1965. p156.

إنها تغري بالتأمل في بكارتها، ونضارتها وغوايتها، فالشاعر يخلق من جديد قبلاته التي تبيح (خروق النص) وتصنع من حكاياها شكلا (يخترق) (جدار اللغة) باعتماد الكلام الحي المحكي أساسا لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة"[1].

واللغة في هذا المقبوس الشعري لا تريح القارئ من وعثاء السفر إلى مدائنها البكر، ولا تريحه من طلب الاستزادة من المغامرة "فأرقى حالات المتعة هي تلك التي تتوارى في تعب الجسد القارئ. تتوارى حتى يعود من الممكن تسميتها أو الحديث عنها ببساطة وشفافية لا لحظة القراءة، ولا من بعدها"[2].

والمرأة رمز مليء بالخصوبة والجمال، ورمز استخدمه الشاعر واستطاع أن يبث مواجده وهمومه من خلالها، ويخفف من فاجعته، ورمز كلي يمتص قلقه وتوتره. وقد ظل الشاعر يستعيض عن المرأة بقصيدة حب كما يستعيض باللغة عن وطن ناء، ففي مدار المرأة يقول:

يا امرأة البلور

وتوت الأحراش البرية

دعيني يهزمني الليل

وترهقني الطرقات الوهمية

دعيني يا امرأة

التقط ياقوت الرحمة

من لقياك،

وأحترف فطرتك الأنثى

من عينيك

---

[1] الخال، يوسف: الحداثة في الشعر. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 61.

[2] البقاعي، محمد خير: (تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمة كتابه "لذة النص" نموذجا"). مجلة عالم الفكر، مج 27، ع 1، يوليو/سبتمبر 1998، ص 47.

وألوذ من أبخرة الفتنة

بجدائل تدفعني للتيه

على شِفة

الخمسين

تغري ما أبقاه البرق

بالغرق(...) [1].

قد تكون المخاطبة امرأة وقد تكون امرأة يشكلها الشاعر في القصيدة. والشاعر يسمي المخاطَبة بـ(امرأة البلور)، ويطلب منها الاتصال والبقاء والالتفات إليه؛ حيث تتعدد المفردات والمبتغى واحد. إنها رغبة في البقاء والشعر وحده يحلق به عاليا، ويمكنه من علاقة الاتصال عبر الزمان والمكان. والحركة في اتجاه المرأة هي الحياة، فهو يحترف فطرتها الأنثى من عينيها، ويلوذ من (أبخرة الفتنة) هذا الرمز الذي ينشر "ضوءه لينير الجانب الآخر من الإنسان في اكتماله النفسي، أي يُظهر المرأة إلى جانب الرجل في حركته وسعيه في دروب الحياة، أو يلمحها في طرف بعيد لاختلاف وجهة النظر بينهما فهي تراه قريبا، وهو يحس بفوارق تبعدها عن طريقه الذي اشتقه" [2]. وللمرأة حضور قوي ويكفي أن نقرأ هذه العناوين (يا امرأة من ورق التوت)، (لا يا سيدة الإفك) [3].

أصبحت المرأة الرمز. المرأة الحلم . أغرق الشاعر في وصف عوالمها الحسية، وسافر في أجواء أنوثتها مسلطا النور على ما خفي من أسرارها وحميمياتها . ينظر إليها الشاعر كطاقة أنثوية وكمرفإ أخير يلجأ إليه في نهاية المطاف . يقول عبد الله حمادي في (يا امرأة من ورق التوت):

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 144.

[2] الداية، فايز: علم الدلالة العربي. النظرة والتطبيق. دار الفكر، دمشق،سوريا، ط 2، 1996.

[3] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 156.

يسرقني العمر .. أم تسرقني
عيناك؟
يغمرني الطيف .. أم ينهبني
لقياك؟...
ما أشهى أن تدفن في صدر امرأة
من غيث
وتبوح بالسر إلى السر
وتذوب في معراج القبلة
حتى الأعماق
تقتات من الجسد المحظور
تقترف الغربة والابحار
في شعر غجري
يرتج على وقع أصابعك
نغما
يرتشف اللوز
يتزود بالعفة والصلوات
في محراب شهوتها
تحت الأجراس النارية ... [1].

حضور المرأة حضور غامر وممتع. إنها الوجه الآخر للشاعر وعبرها وفيها ينشد فنيا خلاصه الذاتي، وجسد المرأة يختزن في دلالته رمز التحول من حال للوصول إلى حال آخر لأنها المرادف الوجودي للأرض وللحياة على السواء في السياق الطبيعي، وهي مفتاح التجدد الدوري، وهي رمز للقوة والشهوة.

يقول عبد الله حمادي في (يا امرأة من ورق التوت):

(...) كنت أعبرها بشفاهي
وألوذ ساعة شهقتها

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 144.

بالصمت
وأعود أكتبها حرفا.. حرفا
وأوزعها شلالا تدريجيا
في ذاكرتي (...)
محكوم بالسر وبالكتمان
نزيف غوايتنا [1].

إن الشاعر يدخل في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة. والتجربة تتبدى من خلال اللغة التي كتبت بها كما يتبدى الإبداع مستقر اللغة في صورة حية وخلق لاستعمالات لغوية متجددة؛ لأنه "تتحكم الأدوات الكلاسيكية في ترتيب الكلمات حسب متطلبات المعنى، ويتحكم الشاعر الحديث في استعمال تلك الأدوات بطريقة جديدة" [2].

و يعود الشاعر لكتابة (القصيدة/ المرأة) بكل التفاصيل (حرفا.. حرفا)، ويبدو واضحا أن القصيدة تريد أن تقول الصراع، وأن بنيتها تنهض به وتتبنى بنسيج لغوي خاص، وبصورة شعرية خاصة، وعالما شعريا خاصا لتصبح قصيدة متميزة. والشاعر في قصيدته يحاول أن يعيد تساؤل الحداثة الجذري الذي يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية في الممارسة الكتابية وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون [3].

تتفاعل المعاني فيما بينها فتُرَشح بدلالات متنوعة متداخلة، تُحدث غموضا عند القراءة العابرة وتكشف عنها القراءة المتأنية الواعية؛ بحيث "أن الغموض صفة موضوعية من صفات الحداثة الشعرية، بسبب تعبيرها عن وعي جمالي معقد مركب" [4]. هذا الغموض الذي يصرح في شأنه (بلند الحيدري) حين يقول:

---

[1] المصدر نفسه، ص 150.

[2] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P28

[3] سعيد، علي أحمد: فاتحة لنهايات القرن. دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، صص 331 ـ 340

[4] كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. دراسات جمالية في الحداثة الشعرية. منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1997، ص 62.

"أنا مع الغموض كما يقول الجرجاني. الغموض الذي يتعبك بما يجدي عليك بشيء" [1]. يقول (عبد الله حمادي) :

(...) يا امرأة من ورق التوت

تطاردني

في الصحو وفي الصلوات

وفي غائرة النفس ،

من فصل يخلفه فصل

ومسافات يرسمها

التوق

وأوتار تعزفها الكلمات ...

كنت الممكن

في سري وفي علني :

أنشره للموج

أرتاح على أعقاب

زوابعه ... [2].

إننا أمام نص يدعونا لقراءته من خلال شفرته وفق معطيات سياقه الفني. قراءة شاعرية قادرة على التوغل في عمقه. والنص عندما يمارس حضوره عبر اللغة المتماهية فيه يجعلنا ندخل القصيدة وننتهي من قراءتها ولا ننتهي لأننا بعد الانتهاء نبدأ متعة الإحساس والوعي بشيء كنا لا نحسه من قبل ولا نراه لما فيها من تجارب تشكل بعضا من نفوسنا؛ لأن "القصيدة موقع مفتوح دائما على تيارات مختلفة من الصور والقوى الجاذبة الدافعة ، وكل توجه لأية قوة داخل النص تخلق معنى ما" [3]. يأسرنا جانبها الفني ويلون ذاكرتنا ويوقظ الفكر، فالشاعر "يتمثل لغته بكل ما فيها من إحساس وفكر، ويتوهج من خلالها

---

[1] حوار مع الشاعر بلند الحيدري، مجلة الحوادث، ع 1731 ، بتاريخ 5 يناير، كانون الثاني، 1990، ص 51.

[2] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين، مصدر سابق، ص 150.

[3] Hedi Kaddour . Aborder La Poesie . P27

تعبيرا متميزا لا يخرج عن قواعدها وأصولها ويعطي المتألق في آن"[1] . الشيء الذي يجعلنا مشدودين أمام دعوة النص لنبدأ معه "متعة أقرب ما تكون إلى لحظة وحالة الصمت التأملي العميق في الذات والنص والعالم إثر قراءة عمل معرفي أو فلسفي أو إبداعي يدفعنا دفعا إلى إعادة النظر في ذواتنا وعالمنا" [2].

لو كتب (عبد الله حمادي) عن إمرأة معينة لجاءت القصيدة نقلاً لا حداثة فيه، لكن وهو يُحمِّل هذه المرأة هواجسه، ويجعلها رمزا مفتوحا على كل الإسقاطات يشهد واقعه المشحون بالمتناقضات، مازجا كل ذلك بالحنين والأشواق والحسرات، فتخترق الرؤى كل تلك المشاهد ليصبح النص على خلاف ما نتوقع لأن "أجمل الأشياء، وأنبل العواطف وأعظم المواقف لا تشكل أثرا فنيا إذا نقلت نقلا. فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها" [3]، فالإبداع لا يؤرخ للأحداث ولا ينقل الواقع الاجتماعي كما هو، وإنما يبحث على ما سيكون وبماذا يكون وكيف يكون. يمارس مهنة إسكات المنطوق وإنطاق المسكوت بلغة ترميزية. يقول:

مؤامرة من صنع لقاء البرق

بآيات الرعد الكونية :

في خجل يسكنه ظمأ مكبوت

وعهود من قحط

ترتج

وآونة تنقاد من زمن

مأجور [4].

---

[1] الداية، فايز: علم الدلالة العربي. النظرة والتطبيق. مرجع سابق، ص 442.

[2] البقاعي، محمد خير:(تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمة كتابه "لذة النص" نموذجا"). مرجع سابق، ص 47.

[3] سعيد، خالدة: حركية الإبداع. دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 16.

[4] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 146.

يسعى الشاعر إلى رسم أفقين: أفق تجربة عاشتها الذات، وأفق تخييلي استشرافي. ولاكتشاف هذين الأفقين يجعلنا نعترف بأن "حداثة النص تتطلب حداثة في التلقي، تماما مثلما أن حداثة الوعي تتطلب حداثة النص. ومن هنا فإن لدور المتلقي أهمية كبرى في تجديد درجة الغموض في هذا النص الحداثي أو ذاك. فقد يبدو نص ما غامضا. بل مبهما، بالنسبة إلى متلق ذي وعي تقليدي، وقد يبدو غموضه شفافا بالنسبة إلى متلق ذي وعي حداثي. غير أن هذا التفاوت في درجات الغموض بالنسبة الى أنواع التلقي، لا يعني عدم أهمية النص في تحديد الغموض. فإذا لم يكن الغموض موجودا في النص وجودا موضوعيا، فلا معنى للاختلاف حول درجة حضوره"[1] .

إن هذا المقبوس الشعري يكتسب حداثته "من توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة. الواقع الراهن والواقع الممكن. صورة الشيء الحيادية والصورة الحلمية الإنسانية" [2]. فالشاعر ينتقل من حالته الخاصة في علاقته بالآخر إلى محاورة العالم مما أكسب النص خصوصية الحضور الفني. مما يجبرنا على القول: "إن الشعر الحديث يبتعد عن أن يكون إفرازا للذاكرة أو انتقاء لمعطيات الفكر، أو حتى ترجمة غير أمينة (ناهيك عن الترجمة الأمينة) لبعض الصور المتغيرة شيئا ما عن طريق عمل الحواس، وهو بالموازاة يقترب من الإشارة البعيدة، والتلميح الخفيف إلى الموجودات الباحثة عن صدى لها في الموجودات الأخرى المشابهة لها والمختلفة عنها مع ذلك"[3]

هناك علاقات خفية بين الدوال ومدلولاتها، فالمشهد - وعمدته اللقاء - (مؤامرة من صنع لقاء البرق)، يصبح سؤالا متعدد الوجوه لأنه موصول بما هو إنساني حميم يكشف عن رهافة في حس الشاعر ورغبة في محاصرة الوجود بأسره، والمحاصرة تتحقق بالسؤال الذي يتفرع، فتنشأ هوامش الحرية والرفض، وتلك الهوامش هي أس الوجود وجوهره.

---

[1] كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. مرجع سابق، ص 62.

[2] سعيد، خالدة: حركية الإبداع. مرجع سابق، ص 16.

[3] Hedi Kaddour . Aborder La Poesie. P44

وفي شعر (عبد الله حمادي) لمن يقلب فيه النظر بعد القراءات المتكررة يستوقفه أمران: ينجلي في أولهما المسار الإبداعي للشاعر، ويستبين في ثانيهما الواقع المؤلم الذي ولدت فيه إبداعاته وتكونت، فالأشعار التي عاشت عشرية الأزمة عاشت القضية، وجاءت مرآة لها واكتسبت منها الوعي والمنظور واللغة. لحظتها كتب الشاعر نصا إبداعيا في وطن متخم بالهموم. كتب عن قلقه واستشرف حجم الخطر الآتي، وكتب عن تجربة الألم واليأس والحزن، وكتب عن إحساسه بالظلم الذي لا يفارقه، كما كتب عن اغترابه وعن عبثية الحياة حوله.

يقول عبد الله حمادي في (البرزخ والسكين) :

يتدلى الرأس قنديلا أعمى

يستل الشفقة

ورحيق الزفرات

على قارعة الطرقات

ظل من غمام

ما فوقها هواء

بالقصر والمد في عماء (...) [1].

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. مصدر سابق، ص 12.

قصيدة النثر
بين منطق الاستيعاب ومنطق التجاوز
مقاربة بين تجربة لم يمض عليها نصف قرن مقابل تراث يصل إلى العشرين قرنا

قبل كل شيء لا نريد أن تأخذ دراستنا طابع الحماسة لهذه التجربة، أو طابع العداوة لها معتبرين قصيدة النثر نوعا جديدا أضيف إلى النسيج الأدبي الشعري، وهيمن بقوة. والبحث عن الأشكال مشروع في الفن بأنواعه، وهو محور الفعالية الفنية، ولا نستطيع أن نحدد سلفا شكل القصيدة لأي موهبة شعرية. والقصيدة العربية منذ عدي بن زيد العبادي وامرؤ القيس هي رحم يتوالد ويتناسل بتنوع خصب لا ينتهي. لم تكن يوما ما شكلا واحدا فكل عصر من العصور استنبط شكله وصوره وهويته فالتنوع روح الفن لا النمط الواحد.

إن القصيدة في هذا الإطار تصنع عالمها الجديد عبر الرؤية التجاوزية للمستقر والثابت والمظهري والمحدود. إنها تنويعة مجردة تذوقها يتطلب جهدا عقلانيا، وإعمالا فكريا في أغلب الأحيان، فقد أصبح الشاعر المعاصر مثقلا بالتجارب والخبرات الثقافية مما جعله يهتم اهتماما بالغا بالتنويعات الشكلية في بنية الشعر، وفي بعض الأحيان يعتبرها بعض الشعراء جوهر الثورة الشعرية. ومن بين هذه التنويعات قصيدة النثر التي تعد من ابتكارات الحداثة التي تهرع دائما إلى التنويع والتحديث، وإحداث الإضافة.

والحداثة في الشعر "لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف. فالمضامين والأشكال تمشي جنبا إلى جنب لا في الشعر وحده بل في مختلف حقول النشاط

الإنساني أيضا"[1]. لذا فالشعر الحديث "إما أن يقف منعكفا على ذاته مجترا أحزانه وجراحه الداخلية، أو ذاهلا عما حوله في تعويض اغترابي، أو يقف مجددا أسلحته شاحذا وعيه ونضاله دون أن يفقد تفاؤله الصعب. إنه بشكل عام شعر الرفض وإرادة التجاوز وإن اختلفت دلالة هذا الرفض وهذا التجاوز وتنوعت بين رفض وتجاوز مناضل، ورفض وتجاوز متعالي مثالي" [2].

ومن خلال "هذيان مروض" [3] استطاع الشاعر أن يبتكر لغة جديدة "فأمام جدار اللغة تقف حركة الشعر الجديد. أما قدرتها على اختراقه فرهن بإيماننا أن طليعة الغد انبثاق من طليعة اليوم، هكذا إلى المنتهى"[4]. وطالب الشاعر في نص محلق خارج الموسيقى معتنيا بالطاقة الداخلية للنص وهي اللغة والصورة كمعيار لجودة النص.

لنعترف أن قصيدة النثر شهدت اكتساحا للقصيدة العمودية محاولة كسر الحدود بين الأجناس الأدبية، فالشعراء "يبحثون عن نمط لعلاقة أخرى مع الأشياء التي غالبا ما كان يقصيها الشاعر في السابق متحدثا عن المشاعر المجردة"، لذا يقول (تريستان تزارا) *Tristan Tzara* قائد جماعة (دادا) [5] *Dada*: "نبحث في الشعر الحداثي عن دليل أن الشعر حي من كل جهة وبأتم معنى الكلمة، حتى من حيث جنوحه صوب اللاشعر، وإظهار كيف أن القصيدة ما هي إلا تقييد كتابي لشعرية التلقائية، ونبحث عن التقاط هذه التلقائية وهذا الانطلاق.." [6].

---

[1] الخال، يوسف: الحداثة في الشعرمرجع سابق، ص17.

[2] العالم، أمين محمود وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر. المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم .إدارة الثقافة ، د.ط ، س1988، صص 35.36.

[3] حوار مع الشاعر بلند الحيدري. مجلة الحوادث.ع 1731 بتاريخ 5 يناير (كانون الثاني)، 1990.ص 51.

[4] الخال، يوسف: الحداثة في الشعرمرجع سابق، ص 82 .

[5] حركة ثقافية انطلقت من (زيوريخ) سويسرا أثناء الحرب العالمية الأولى، كنوع من معاداة الحرب، بعيداً عن المجال السياسي، وإنما من خلال محاربة الفن السائد. يطلق عليها أيضاً (الدادائية)، وقد برزت في الفترة ما بين عامي: 1916 و 1921. أثرت الحركة على كل ما له علاقة بالفنون البصرية، الأدب، الشعر، الفن الفوتوغرافي، نظريات الفن، المسرح، والتصميم.

[6] HENRI LEMAITRE LAPOESIE DEPUIS BAUDELAIRE. p62

وفي تسمية (أدونيس) الشعر المعاصر بأنه (كتابة جديدة) تكريس لكسر كل ما يقف حاجزا بين الأجناس، وهو كذلك تقريب للنثر من الشعر، وبقدر ما يكون النص ذا وحدة عضوية وذا إيجاز وتوهج تكون له خصيصة الشعر حيث هيمنة الشعرية. وكلما طغت فيه الافهامية أو المرجعية كان نثرا. والشاعر عند (جو بوسكيه)Joë Bousquet "... يباشر في قصيدة النثر الحياة كلها، الحياة بإيقاعها لا بإيقاع الشعر نفسه، إنه يقتن الحياة فتعود الحياة داخل قصيدة النثر وتستعيد الحياة شبابها ونضرتها... وكثيرا ما يقترح أفكارا جديدة تبني وجه الحياة المستقبلي..." [1].

نحن الآن أمام شكل كتابي اكتسب خصائص الشعر من إيقاع ولغة وصور واستعارات ومجاز وتوتر وانفعال لجأ إليه الشاعر المعاصر بحثا عن "الابتسامة الصوتية "[2]، والتداعيات اللفظية مع التداعيات في المضمون، والموسيقى التي تعمق الإحساس وتكثف المضمون. له أول ووسط ونهاية بعدما خان الأوزان التقليدية، وخان التفعيلة الخليلية والقافية، وتبنى المغامرة التعبيرية باللغة وفي اللغة معتمدا فيما يعتمد على تقنية التناص، وتداخل النصوص جاعلا من كل مقبوس شعري نصا آخر يتسم بالإحالات، والاقتباسات الأمر الذي أبعد المؤلف عن نصه، وفي هذه الحالة "تأتي الذات متقوضة في النص، كما لو أنها كانت عنكبوتا ذابت في عملية إفرازها لنسيج عشها"[3] .

لقد مال الكثير من شعراء هذا العصر لنص النثر رغبة في زعزعة القالب الشكلاني القديم بقصدية شعرية للخروج من هيكل الإرث الشكلي للشعر العربي مركزين على اللغة، وحشد الصور والدلالات الرمزية البعيدة، التي تعبر عن هموم الشاعر وانشغالاته، كما تخاطب نخب المتلقين، في لغة خارجة عن مستوى العام، وبعد تام عن الجرس والموسيقى.

---

[1] HENRI LEMAITRE . LA POESIE DEPUIS BAUDELAIRE . p155

[2] حوار مع الشاعر بلند الحيدري.مرجع سابق، ص 51.

[3] البقاعي، محمد خير: (تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي. كتابه "لذة النص" نموذجا). مرجع سابق، ص 50.

وبهذا تكون "مثل هذه النصوص أيا كان شكلها وحجمها قد تكون ممتعة للقلب والعقل لكن قراءتها تتطلب من الجهد والطاقة من جهة القارئ ما تطلبته من جهد وطاقة من جهة الكاتب"[1]. فلا مفر من الاحتفاء بدور المعرفة لا ينقص ولا يزيد عن دور الموهبة وهو كلام يعني أن يُخضع القارئ القصيدة للرؤية المجهرية التي تسمح بتكبير الصورة، أو إظهار ما يختفي خلف التقنيات التي تلبسها، ومن ثم يصبح القارئ (مخبريا) يكتشف القصيدة /الخلية، ويعمل على تفكيك مكوناتها ليتسنى له دراستها عن قرب.

لقد خرج الشعر من القصيدة، وخرج عليها في نفس الوقت، والخروج اتصال (مشروع) بالتناسل المستمر للاحتمالات التي تتيحها حرية الكتابة التي تفتح لنا مناورة حقيقية مع النص بمواجهته، وتسمح بالوقوف أمام التجارب المتسمة بالتنوع والغنى لأن: "الجمال ليس الواقع كما هو بل إعادة نحت الواقع على نسق واقع النص الذي يخلق من تلقائية الإبداع وتلقائية الحياة اليومية وتلقائية اللحظة، هو واقع متكون من وسائط جمالية، عناصر عفوية للتعبير، معطيات اللغة الثابتة والمتحركة، كاريكاتور الكتابة، استحضارات الثقافة الكامنة...الخ.كل ذلك يلتحم كي يخلق لنا فنا بديعا"[2].

قصيدة النثر: المصطلح، ومنطق التجاوز

قصيدة النثر مصطلح جاء ترجمة لـ: Poetic Prose وظهر مع أواخر القرن العشرين، متفاعلا مع المنظومة الثقافية العربية - والحركة الأدبية جزء منها - التي بدورها واكبت تغيرات تاريخية، وتقاطبت مع الآخر في ظل المثاقفة التي من شأنها تقريب القارات الثقافية والمعرفية مما جعل الانخراط ضمن هذه المتغيرات ضرورة ملحة.

---

[1] المرجع نفسه. ص 46.

[2] Paul Ginestier . John Hoyles . André Shepherd: LTTERATURE ANGLAISE. ed .Bordas . Paris . 1990 .P39

وقصيدة النثر كما ذكر (عز الدين المناصرة) تعني لدى الغرب بأنها: "قطعة كتابية بطريقة نثرية لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر مثل الإيقاعات المنتظمة بشكل واضح، الأساليب البلاغية، الوزن الداخلي، السجع، تناغم الأصوات، والصور المجنحة "[1]، ومن الذين كتبوا قصيدة النثر من الغربيين: أوسكار وايلدOscar Wilde ، ت س اليوت Thomas Stearns Eliot الانجليزي، رامبو Arthur Rimbaud الفرنسي متكئين جميعهم على الخلفية النظرية القائمة على الهدم والتجاوز. وذهب بعض النقاد إلى اعتبار قصيدة النثر صنفا غربيا خالصا.

ولكن دأب الشعراء العرب كذلك على تحطيم صنم الشعر التقليدي، وأول ما بدأوا به تحطيم شكله البيتي والموشحات أكبر دليل على ذلك، وصولا إلى تحطيم مقولة: "الشعر هو الكلام الموزون المقفى"، وتمثل ذلك في جهود مدرسة (أبولو) شكلا ومضمونا، والتي أسست مجلة حملت نفس اسم الجماعة عام 1932 أسست فيها المفاهيم الأولية لقصيدة النثر، وبعد ذلك جاءت جماعة (شعر) في سورية وعلى رأسهم أدونيس وأنسي الحاج، وانطلاقا منهم بدأت التجارب الجادة لبلورة مفهوم لقصيدة النثر. ووقتئذ بدأ النظر في تصور جديد لماهية الشعر يختلف عن التصور القديم ليصبح الشعر رؤيا ذاتية تنتج أثرا جماليا كنائيا شاملا عند المتلقي (القارئ / الناقد)، وهذه الرؤيا الذاتية مجازية تظهر في نسيج لغوي ينبني على الاستعارة والمجاز والرمز. ومحتكمين في كل ذلك إلى تجربة القراءة التي تُحدث في نطاقها المعرفة والإدراك.

هذا مما يؤكد على أن للعرب النقاد إسهامات في إضافة قصيدة النثر إلى مجموع الإبداع العربي باعتبار أن: "تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر"[2] . وفي هذا المنعطف تقف القصيدة الحديثة. وما دامت رافضة ومتجاوزة فلا بد لها أن تتسلح بكل ما من شأنه أن يؤهلها إلى دخول سديم الحداثة. ومن هذا المنطلق أصبحت "القصيدة

---

[1] المناصرة، عز الدين: إشكليات قصيدة النثر. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، عمّان، 2002، ص 34.

[2] أدونيس (سعيد ، علي أحمد): مقدمة للشعر العربي. دار العودة ، بيروت، لبنان ، ط4، س1983ص 112.

الجديدة تزخر بميزان شعري كبير، تستفيد من معطيات العروض، ومعطيات البحث اللساني، ومعطيات الملاحظات حول جغرافيا النص، وكل هذه التيارات تتداخل كي تعطينا نصا معقدا لا يمكن التقاطه مباشرة بالإلقـــاء أو بقراءة سريعة"[1].

وبهـذا يتأكـد أن (اللغـة السـامية) كمـا يسـميها مـالارمي Stéphane Mallarmé تقتضي الخرق التام للقواعد بل هـي تحض عليه. والقواعد هي من خصائص لغة الاستعمال اليومي مشفوهة، أو لغة النثر العلمي والعملي مكتوبة. هذا ما أكده جان كوهين Jean- Cohen عندما ذكر قائلا بأنه يمكن " أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين : القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يبلغ فيه الانزياح إلى أقصى درجة وتتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى كما تقع لغة العلماء بدون شك قرب القطب الآخر" [2].

والشعر كإفراز حسي يتحرك مع ما حوله من أشياء، ويلبي طموح الشاعر في التعبير عن الذي يشتعل في ضميره مما يدعوه إلى التحرر من ختم (امرؤ القيس، وعنترة بن شداد والذبياني) وغيرهم؛ لأن الحداثة تدعوه إلى أن يستوعب ظرفه ومحيطه ومؤثراته، ويتحرك على أساس حاجته إلى التعبير والتبديل لدرجة أن القارئ أصبح ينظر إلى قصيدة الحداثي بهيبة وشك خاص، وتوجس شديد، لأنها تظل طارئة على سياق الشاعر، وعلى نموه الثقافي والجمالي. فالقصيدة الحداثية "لا ترفعها حداثتها على قصيدة قديمة، وإنما ترفعها - وبحق - على قصيدة مجايلة لها نظمت على غرار القديم"[3]. ووسط هذه المعطيات جاءت قصيدة النثر متجهة "إلى الخلق لا على مثال خارج التقليد" [4].

---

[1] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P13

[2] كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية. تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1 ، د.ت ،ص 142.

[3] الخال، يوسف: الحداثة في الشعر. مرجع سابق، ص 23.

[4] أدونيس (سعيد ، علي أحمد): صدمة الحداثة. دار العودة، بيروت، ط1، 1978، صص 9- 10.

قصيدة النثر : بداية بدايات الاستيعاب

لسنا بصدد كتابة مقاربة مع القرآن الكريم باعتبار أن البذور الأولى لقصيدة النثر تتجلى في كتاب الله عز وجل، وإنما حديثا عن بداية الاستيعاب لما هو خارج الشعر وخارج النثر وكيف بدأت المنظومة الثقافية والمعرفية للعرب تستوعب الوافد الجديد. يقول صاحب (مناهل العرفان):"وهذا الجمال الصوتي أو النظام التوقيعي هو أول شيء أحسته الآذان العربية أيام نزول القرآن، ولم تكن عهدت مثله فيما عرفت من منثور الكلام سواء أكان مرسلا أم مسجوعا حتى خيل إلى هؤلاء العرب أن القرآن شعر لأنهم أدركوا أن في إيقاعه وترجيعه لذة وأخذتهم من لذة هذا الإيقاع والترجيع هزة لم يعرفوا شيئا قريبا منها إلا في الشعر"[1].

والمرء يجد نفسه - يضيف صاحب مناهل القرآن - وهو يسمع للقرآن أنه : "أمام لحن غريب وتوقيع عجيب يفوق في حسنه وجماله كل ما عرف من توقيع الموسيقى وترنيم الشعر لأن الموسيقى تتشابه أجراسها وتتقارب أنغامها فلا يفتأ السمع أن يملها والطبع أن يمجها ولأن الشعر تتحد فيه الأوزان وتتشابه القوافي في القصيدة الواحدة غالبا وإن طالت على نمط يورث سامعه السأم والملل بينما سامع لحن القرآن لا يسأم ولا يمل لأنه ينتقل فيه دائما بين ألحان متنوعة وأنغام متجددة على أوضاع مختلفة يهز كل وضع منها أوتار القلوب وأعصاب الأفئدة"[2].

وهذه بداية الاستيعاب لصورة نظم عجيب، وأسلوب غريب مخالف لأساليب العرب. وتعود العرب بعد عناد ومكابرة خوفا من تبدد عروشهم وأمجادهم التي دونوها في الشعر على نص جديد ليس من الشعر في شيء، وليس من النثر في شيء، وألفوه، واستوعبوه بعد ذلك قرآنا مقدسا ونصا لا يضاهيه نص. وتعلم العربي بعد ذلك سلوك التعامل مع كل ما من شأنه أن يكون خارج

---

[1] الزرقاني (محمد عبد العظيم): مناهل العرفان في علوم القرآن. تح: مكتبة البحوث والدراسات،.ج 2 دار الفكر، بيروت، ط1، س 1996، ص 223.

[2] الزرقاني (محمد عبد العظيم): مناهل العرفان في علوم القرآن نفسه. المرجع السابق، ج2 ، ص 223.

دائرة معرفته أو إدراكه ليتحرر في الأخير من قيد التحجر والتعنت لتتربى فيه سلوكيات جاء بها الإسلام ، ومنها الاستيعاب والتجاوز تبعا للفكر الأصيل . وقد قال عن القرآن (الوليد بن المغيرة) بأنه سحر " أخذ من النثر جلاله وروعته ومن النظم جماله ومتعته ووقف منهما في نقطة وسط خارقة لحدود العادة البشرية بين إطلاق النثر وإرساله وتقييد الشعر وأوزانه ولو أنصت هؤلاء لعلموا أنه كلام منثور لكنه معجز ليس كمثله كلام لأنه صادر من متكلم قادر ليس كمثله شيء ، وما هو بالشعر ولا بالسحر لأن الشعر معروف لهم بتقفيته ووزنه وقانونه ورسمه والقرآن ليس منه"[1] .

وفي الإتقان ذكر صاحبه بأنه " قال أهل البديع إذا قوي الانسجام في النثر جاءت قراءته موزونة بلا قصد لقوة انسجامه، ومن ذلك ما وقع في القرآن موزونا"[2] وهذه بداية العناق بين الشعر والنثر واستيعاب ذلك من طرف العربي الذي ألفت أذنه سماع الشعر لتتجاوز إلى ألفة سماع خارج عن الشعر .

قصيدة النثر: بداية التجاوز

يتحدث صاحب مناهل العرفان عن الجِدّة في القرآن قائلا: "وهكذا تجد القرآن يتفتن في أداء المعنى الواحد بألفاظ وطرق متعددة (...) محتفظ دائما بمكانته العليا من البلاغة يمشي سويا على صراط مستقيم ". ليضيف بعد ذلك بقوله: "... ولقد خلع هذا التصرف والافتنان لباسا فضفاضا من الجدة والروعة على القرآن ومسحه بطابع من الحلاوة والطلاوة حتى لا يمل قارئه ولا يسأم سامعه مهما كثرت القراءة والسماع بل ينتقل كل منهما من لون إلى لون كما ينتقل الطائر في روضة غناء من فنن إلى فنن ومن زهر إلى زهر"[3] وإننا نجد الرغبة في النزوح نحو الجدة الذي تقدم على مصطلح الحداثة عند أهل كل

---

[1] المرجع نفسه، ص 223 .

[2] الغزي، محمد بن محمد بن محمد: إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن. تح: خليل محمد العربي، دار الفاروق الحديثة، القاهرة، ج 2 ، ط1، س 1415، ص 234.

[3] الزرقاني (محمد عبد العظيم): مناهل العرفان في علوم القرآن نفسه. مرجع سابق، ص 232.

عصر، كما نجد روح الجدة في القديم كما نلقاها في المعاصر، ولقد اهتم القدماء بالتجديد، وركزوا على الجدة القائمة على الإبداع والتجاوز والإضافة الدائمة إلى ما هو كائن[1].

وتجلت روح الجدة أو الحداثة في البداية على رفض الإسلام لما ألفه العرب في الجاهلية من تباه وتفاخر وتعصب؛ أي الخروج على بعض الموضوعات الشعرية مع الاحتفاظ بالشكل كما هو لتتواصل الجهود بعد ذلك على يد بشار ومسلم وأبي نواس وئيدة، لتكتمل فيما بعد مع أبي تمام، رافضين جميعهم كل اتباعية سواء لشكل القصيدة أو عمود الشعر. وينتهي النقد الأدبي إلى قول (عبد القاهر الجرجاني):" فليقل في الوزن ما شاء، وليصفه حيث أراد فليس يعنينا أمره ولا هو مرادنا..."[2]. فالذي يهم الجرجاني الصياغة الشعرية والأوجه البلاغية واستقامة المعنى وسداد المنطق وحسن الكلام؛ أي الأبعاد الفنية والمعنوية.

تجليات التجاوز:

تجاوز الشكل:

1- المقامات: حيث تجسد عناق حميم بين الشعر والنثر، تمثل في اللغة الخاصة المعتمدة أساسا على السجع المحافظ على التوازن الصوتي، بداية من: ابن العميد والصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذاني إلى المويلحي في (حديث بن هشام)، وأحمد شوقي في: (أسواق الذهب)

2- النثر الشعري الرومانسي: كما عند جبران خليل جبران، وأمين الريحاني، والرافعي وغيرهم، وقد ظهرت مثل هذه التجارب تحاول أن تمتاح من الشعر في الكتابة النثرية.

3- الشعر المنثور: وتجلى في التجارب التي تقترب من قصيدة النثر أكثر.

---

[1] أنظر: أدونيس (سعيد ، علي أحمد): مقدمة للشعر العربي. مرجع سابق، صص 99- 100.

[2] الجرجاني، (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الإعجاز. تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار النشر، دار الفكر، ط 1، 2008 ، صص 19. 20.

تجاوز العمود:

1- أدخل بعض الشعراء وزن بحر معين مع وزن بحر آخر في القصيدة نفسها.

2- نظم بعض الشعراء على الأوزان المجزوءة، واكتشف العباسيون وزني المضارع والمقتضب.

3- ظهرت فنون في الشعر العربي: كالموشحات المكونة من الأقفال والأبيات أو الأسماط والأغصان أو الأقفال والخرجات. والزجل الذي هو شعر عامي لا يتقيد بقواعد اللغة، والسلسلة ❖، والدوبيت❖❖، والقوما❖❖❖، وكان وكان❖❖❖❖، والمواليا❖❖❖❖❖

وإتياننا على ذكر هذه الفنون ليس تبنيا لها وإنما استيعابها وتجاوزها بعيدا عن (فكرة ما بعد الحداثة) التي تتقبل بطريقة خفية جوهريا جميع المنتوجات الثقافية وضمها في حقل عملها وخطابها سواء أكانت راقية أو كانت أقل رقيا كالفنون الشعبية.

قصيدة النثر: التصوف .. التجاوز المستمر

إننا نجد في طواسين الحلاج، ومواقف النفري ومخاطباته والإشارات الإلهية للتوحيدي نثرا شعريا، كما نشهد ثورة باللغة على اللغة لتأسيس مشهد جديد يكشف عن تجارب روحية هادرة تنزع للتحرر. واللغة الصوفية لا تريح القارئ من وعثاء السفر إلى مدائنها البكر، ولا تريحه من طلب الاستزادة من المغامرة فالشاعر أصبح يدخل في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة، والتجربة تتبدى من خلال اللغة التي كتبت بها، كما يتبدى الإبداع مستقر اللغة في صورة حية، وخلق لاستعمالات لغوية متجددة لأن الشاعر يتحكم في استعمال الأدوات بطريقة جديدة.

وأصبحت القصيدة تقول الصراع وتنهض بنيتها به، وتنبني بنسيج لغوي خاص، وبصورة شعرية وعالم شعري خاصين لتصبح قصيدة متميزة. وعن

مضامين القصيدة الحديثة يقول سان جون بيرس Saint-John Perse:"الشعر الحديث روح الليل، وفخ اللحظات السابقة للشروق، وجناح الكائنات الميتة الراغبة في الطيران، هو مجمع لحرق الموجودات والبقايا: الريش والأظافر، الشعر والألوان، وكل الرسوم وشوائبها."[1].

ونظرة الصوفية تجاه المعرفة هي نظرة قائمة على الاختلاف والتهديم والتجاوز للوصول إلى وحدة الوجود حيث زوال التناقضات، والتجربة المعرفية الصوفية مشروع تحرر من القيود التي تحد حرية الإنسان، وحركيته بأنواعها كلها، وذلك من أجل معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية. والنظرة الصوفية "تتم حين يزاول الإنسان نظرة عصفورية على الحياة أي حين ينسحب منها قدرا أكبر من بقائه محصورا ضمن البؤرة الضيقة بؤرة نظرته الدودية المعتادة" [2].

والصوفية تطور في الشعر حدث في أفق البحث عن قصيدة راهنة متميزة تخرجها من التسطيح والإيديولوجية إلى الشعر، ومعنى المعنى "فالنص الشعري الحديث يعطي للشعرية مكانتها التي ما فتئت تحلم بها بعد أن ظلت لقرون حبيسة ثوابت عقلية أدت إلى اجترار ما يسلم به العقل ، ورفض كل مبتذل بعيد عن منطق المعتاد الظاهر . فبعد أن كان الشعر تعبيرا عن العالم أصبح " يتكلم العالم " متخذا في ذلك عوالم الباطن فضاء للاكتشاف، والتجريب ومشككا في ذلك في كل الثوابت رافضا السكونية " [3].

والنص الصوفي تجاوز أدب الزهديات وانخرط في فضاء التوحد والشعرية؛ لأن الحدود كثيرا ما كانت في حالة فناء بين الذات المتصوفة، والمطلق مصدر شوقها وفنائها. فالشاعر الصوفي يفنى عن كل ما حوله، ويدخل فيما يشبه الغيبوبة حتى يخرج من أسر القصيدة المؤرقة لأنه "بمجرد أن يرتاد الشاعر الصوفي شكلا من أشكال القصيدة الصوفية، فإن كل شيء في قصيدته يتصوف، أو يرفع إلى أجواء صوفية، وتصبح بنى القصيدة كلها علامات لها

---

[1] Henri Lemaitre.La poésie depuis Baudelaire.ed Armand Colin.Paris. 1965.p151

[2] ولسن، كولن: الشعر والصوفية، تر: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط2 ، 1979، ص 42.

[3] كعوان، محمد: (حداثة الخطاب الشعري في قصيدة العناق الطويل). مجلة الكتابة.ع 1 1998، ص 52.

محمولات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحية"[1] فالقصيدة الصوفية نص يحدق في الراهن ولا يرهن جوهره للعابر، بل يخترق السطح باحثا عن (اللحظة الهاربة) يجمع بين حس الشاعر وجذب المتصوف.

نتائج

❖ لا نطرح مفهوما بديلا لمختلف ما أسسته مدارس الأدب والشعر العربي، ولكننا نضيف إليه بعدا افتقرته ولم تتعامل معه ودون أن ننحو منحى من (يؤله) الموروث بمنطق عربي نستلب فيه فعالية الإنسان المبدع.

❖ لا نجرد العالم بمختلف أنساقه الحضارية، ومناهجه المعرفية عن دوره المرتبط بخصائصه كذلك يجب ألا نجرد العرب عن دورهم المرتبط بخصائصهم.

❖ استيعاب المقولات والسقف المعرفي المعاصر أيا كانت المصادر ثم تجاوزها باتجاه منظور إسلامي عربي.

❖ لا ندعو إلى نقد يلبس جبة القاضي، ولا ننظر إلى النص كأنه المحكوم عليه أو الضحية لنستوعب فضيلة الحوار الإبداعي ينتج عنه توأمة خلاقة بين النص والنقد تتولد عنهما قراءة فاتنة أو تبادل لأنخاب المتعة واللذة.

❖ اعتبار قصيدة النثر نوعا من صيرورة دائبة للقصيدة التي تنتقل من حقل التجريب إلى تراكمية المعرفة، وأن روح الشعر لا تتقمص شكلا واجدا أخيرا ونهائيا.

❖ اعتبار الكتابة هي الجوهر الذي يختار شكله حسب التجربة.

❖ قصيدة النثر تحتاج أكثر إلى إنتاج المتن أكثر من ذي قبل كي لا تقع في معاودة الهوامش

---

[1] جبار، مختار: (سيميائية الخطاب الشعري الصوفي). مجلة الحداثة، ع 2، جوان 1993، ص 44.

الموقف الشعري في:
كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس
لعز الدين ميهوبي

يعتبر ديوان (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس) لعز الدين ميهوبي شهادة إدانة للواقع، ومحاولة لتكثيف المعاناة عبر لغة تراوح بين الإيحاء والمباشرة. وقراءات نصوص الديوان تستجيب لدلالات الإبداع الموصول بأفق الاستثارة في نطاق دائرة المواجهة التي يتصدى لها الشاعر . ولندخل التجربة من فضاء (غلاف) الديوان باعتباره – من منظور علم العلامات – نصا موازيا، أو علامة مما يعطيه دورا إعلاميا مهما ودلاليا أساسيا، وتجاريا لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته ويحيلنا على متعة التأويل واستكناه الدلالات.

وسيمياء الغلاف بضفتيه يحيلنا إلى مسارب عدة حيث سجّل اللون حضورا استباقيا في اللحظة القرائية الأولى عندما يتبدى رسم الغلاف على صورة باب مغلق مضرج ببقع دم يوقظ في داخلنا صوت البيت الشعري الذي نحفظه عن ظهر قلب منذ نعومة أظافرنا :

وللحرية الحمراء باب   بكل يد مضرجة يدق

واسم كاليغولا يتوسط غلاف الديوان بلون أسود بارز وخط مطبعي مغاير، بينما كتب اسم صاحب الديوان وعبارة (يرسم غرنيكا الرايس) بلون أحمر، وكل ذلك دلالة على الثورة والرفض، ونص مفتوح على ما قبل تجربة الكتابة وما بعد تجربة القراءة . ثم نجد الإهداء يتناص مع الغلاف، وهذا نصه: (إلى الجزائر بعيدا عن الدم قريبا من الفرج) وهي بداية ترسخ فكرة الراهن المأساوي. والاهداء هنا عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان أو اسم المؤلف أو غيرها من عتبات النص فهي عبارة عن اشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان أو النص أو المؤلف. والإهداء (أحد المداخل الأولية لكل

قراءة ممكنة للنص)، وعتبة الاهداء لا تختلف هنا عن عتبتي العنوان واسم المؤلف، في تعالقها مع النص و مع العنوان.

هذا بالنسبة لعنوان المجموعة الذي يكاد يكون عنوانا فرعيا لكل نص شعري داخل المجموعة الشعرية ، وهو عنوان مليء بالإيحاءات ومرتبط بالبنية العامة للنصوص .فكل نص حاول أن يرسم الرايس من منظور (الليل، الحلم، الباب، العصفور، الوردة، المنديل، الدفتر، الطفل، الدم، الفستان، المقبرة، الجريدة، الحفار، الجرس، البئر، الضفيرة، الدالية، الجدار، الرأس، الريح ، قدر) . ثيمات تشكل ظاهرة سيميولجية من حيث عدد ورودها وأهميتها وأسباب حضورها، وتحقيق الغرض الشعري الخاص من ورود هذه الثيمات، والرسائل المبثوثة من خلال النصوص، كما رسم النص (كاليغولا) و(غرينكا). فوحشية كاليغولا حاضرة كما مأساة غرينيكا، وفي كل نص كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس. وربما أراد الشاعر من خلال ذلك إعطائنا فرصة لنتكهن بالعالم الذي سندخل إليه، ونبحر عبر نصوصه الشعرية.

إن هذه العناصر مجتمعة تساعد في فهم النص، فالمكان والزمان يسلطان الضوء على فترة حرجة مرت بها الجزائر و(الرايس) جزء مقتطع من الكل المتأزم. والعنوان يلفت انتباهنا إلى أن هناك شاهد على هذا الواقع من خلال الرسم، وعبارة التقديم التي تعتبر حجرة ثقل حتى يكون توازن ما بين النصوص فهو مفتاح مهم لا يجب إغفاله . وإذا كان الإهداء إلى الجزائر فالشاعر شاهد على هذه الخيانة والجريمة . والإهداء إلى جانب عنوان الديوان، وعناوين القصائد هي بالتقريب تأليف ثان.

والعنوان ، خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كماً من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته، وهو من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات وتطل على تألق العبارات وظلال المعاني، وتفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لامتناهية، والعنوان يعود بنا إلى سنة 1937 عندما أقدمت الآلة الجهنمية الفاشية الألمانية وهي تؤازر مثيلتها الأسبانية على تدمير مدينة (غرينكا)

Guernica بمنطقة (الباسك) في شمال أسبانيا ذات 15000 نسمة على آخرها بمن فيها. فمن حيث الدلالة الرمزية البعيدة لا اختلاف في ما حدث في الرايس وغرنيكا .

الرمز هنا جاء ليس تحليلا للواقع بل تكثيفا له كما تقول (فلورنس كين) *Florence Cane* [1] ، فهو كشف عن المعنى الباطن والمغزى العميق . تجريد كلي، وإيحاء خصب قادر على البحث المتواصل والتفجير المستمر، والتأويل المتعدد لا يتحدد و لا يتحجر . هو ابنه و أبوه معا يتفاعل مع البنية الداخلية في النص، ومع البنية الخارجية في العالم ليجعل منهما بنية واحدة غير قابلة للفعل أو الاختصار، وهو ينطلق من الواقع ليتجاوزه. لا يرتبط به كمشاكلة ومماثلة وتناظر، بل استكناه له وتحطيم لعلاقاته، وإعادة تشكيل له عبر حدس شعوري ورؤيا ذاتية. ويقول (سعد الدين كليب): "يمكن تعريف الرمز الفني Artistic Symbol بأنه صورة الشيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن فضاء النص"[2] .

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي Analogie وليس المحاكاة الخارجية فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا (يقرر) ولا (يضيف) بل (يومئ) و(يوحي) بوصفه تعبيرا غير مباشر عند النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح[3] .

وقد طرح شعر الحداثة أنماطا من الرموز: كالرمز الأسطوري والرمز التاريخي والرمز الاصطناعي والرمز الطبيعي. وعدَّد سماته بالإيحائية فلا يؤدي الرمز الفني وظيفة جمالية تعبيرية إذا جاء مجانيا أو اعتباطيا . والانفعالية فلا يحمل الرمز مقولة أو مفهوما ، بل يعبر عن تجربة ويكثف انفعالا. والتخييل

---

[1] اسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب. دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1981، ص 106.

[2] كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. مرجع سابق، ص 71.

[3] أنظر: فتوح أحمد، محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، ط3 ، 1984 ، ص 32.

فالرمز منطلقه المجاز، وشأنه شأن التخيل في الفن عامة لا ينبغي أن يكون سائبا من الكينونة الواقعية. والحسية فالرمز يجسد ولا يجرد . والسياقية فكل سياق يفرض مضمونا خاصا به فلا يجوز التعامل مع الرمز الفني بمعزل عن سياقه[1].

إن التارخ يعيد نفسه فكاليغولا عند (عز الدين ميهوبي) رمز تاريخي، وهو من حيث الايحاء الجمالي رمز لما يجري في الواقع المعاصر الجزائري من مجازر رهيبة، وفي هذا المدار هو الارهابي الذي لا يعرف الرحمة، وهو المهوس بقتل الأبرياء. يقول :

لم يكن أي شيء
و كان اسمه "كاليغولا"
من الدم يقتات
من بطن سيدة بقرت
من بقايا صبي
"كاليغولا" يخاف العصافير ، والشمس والياسمين.[2] .

إن" الكتابة تلغي التاريخ والمؤلف وتشكل النص كعلامة الذي يظل موجودا ما دام هناك قارئ يعرف كيف يفك شفراته ويعيد إنتاجه من جديد، ذلك لأن كل أثر مكتوب يترسب وكأنه كيمياوي شفاف قبل كل شيء محايد وكتابة مرموزة تغدو أكثر فأكثر "[3]. نجد العصفور علامة سيميولوجية دالة على اتجاه الحركة ونوعها، والشمس هي (الضياء، النور، الأمل) وهي العدو اللدود لليل تمثل القيم الايجابية التي تصب جلها في دائرة الخير والمنفعة والحياة، وتؤكد على ديمومة النور رمز الحياة والأمل، وقد

---

[1] كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. مرجع سابق، صص 71 . 74.

[2] ميهوبي، عز الدين: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000 ، ص 74.

[3] بارث، رولان: الدرجة الصفر للكتابة. تر:محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط3، 1985، ص 40.

استطاع الشاعر من خلال دلالة الشمس أن يستغني عن الكثير من المعاني الجزئية مانحا خيال القارئ مجالا رحبا كي يسبح في دنيا الحرية . و من ذلك ينقل الشاعر التجربة الشخصية إلى المسرح الكوني . فـ"غرينكا" هي :

اللون الأحمر غرينكا
"غرينكا الرايس" بالأحمر
طفل يتأبط كراسا
و دما مزروعا في الأجفان
من يعرف منكم "بيكاسو"؟
غرنيكا يعلقها كاليغولا على الجدران
غرنيكا الموت بلا ألوان [1] .

وغرنيكا عند (عبد الوهاب البياتي) في قصيدته (إلى سلفادور دالي)

مملكة السنبلة الآن أراها تنهض بعد الموت
يتحرك في داخلها شعب كخلية النحل
تنهض "جورنيكا" من تحت الأنقاض
تصفي ميراث القتل [2] .

وكما تظهر غرنيكا البياتي و"تصفي ميراث القتل" فغرنيكا عز الدين ميهوبي هي غرنيكا بيكاسو الذي صور واقعية العنف فيها بالألوان وباللون الأحمر على يد كاليغولا السفاح . واللون الأحمر قوي جدا ومتناقض جدا . هو الأول في منظور الألوان يفرض الحضور والوجود. وهو لون الحرب كما الحب، ولون الحياء كما الانتقام . هو لون الخطر كما لون الورود . هو لون الخمر واللهو والمجون، ولون رداء باخوس اله الخمر عند اليونان. هو لون الفرح والسرور كما الغضب والقلق ، وهو لون الشيطان المخلوق من نار.

إنه تقرير صوري للمجزرة (الرايس) صور الضحايا والناجين يغمرهم الحزن . وهي بلا شك صورة مؤثرة تعبِّر عن وحشية تفُوق الخيال . تعبِّر عن

---

[1] ميهوبي، عز الدين: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس،مصدر سابق، ص 79 .

[2] البياتي، عبد الوهاب: الذي يأتي ولا يأتي، دار الشروق، ط1، 1998 ، ص 23 .

ضحايا مدنيين (طفل، امرأة، شيخ) عُزَّل وقعوا في فخ نزاع لا يدركون أهدافه الإستراتيجية، وهم يدفعون ثمن دوافع شريرة مهما كانت طبيعتها.

ويقول عز الدين ميهوبي في (العصفور) :

سأل العصفور الشمس

الضوء تكسر في الغربال

أجنحة الغربان توزع حلوى للأطفال

الظل تمدد في الأحراش

ودالية الأوجاع تقطر دم(عا)

في الأوحال

الليل يراجع هندسة الأشكال

سأل العصفور

فغطى الشمس سؤال [1] .

الضوء الذي تكسر وأجنحة الغربان ودالية الأوجاع التي تقطر دمعا في الأوحال . كل هذه الصور الجزئية التي ترسبت في اللاشعور لم يثرها الشاعر هنا، ولم يجمع بينها إلا شعور خفي بالخوف من المستقبل ومن الموت . هذا الخوف الكبير الضارب في أعماق الشاعر. فالنص هنا يرحل إلى حلم مرعب مخيف حيث يُحضر الشاعر من خلاله الذات بهمومها الخاصة وإعلاء قيمة الألم الخاص، وطرحه كثيمة شعرية تتصدر أغلب النصوص، كما تفنن في كتابة الذات بعواطفها المشمولة بالحب والحنين والألم، والغربة والوجع، والفرح والحب، إلى غير ذلك من مشاعر خاصة تعتريه .

والخوف جعل الشاعر لا يغطي الشمس بالغربال ولكن بسؤال . وقد ترمز الشمس إلى الأب في جبروته فهي تدفئ وتحمي ، وقد يكون لها وجه ثأري يتضح جليا في شمس الصيف وخاصة في الصحراء، فقد(سأل العصفور الشمس) (فغطى الشمس سؤال)، والأب هنا (الأنا الأعلى) الذي هو الجانب الأخلاقي القضائي، والشاعر لا يستطيع أن يخفي ضوء الشمس بالغربال لأن (الضوء

---

[1] ميهوبي، عز الدين: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس مصدر سابق، ص 17 .

تكسر في الغربال)؛ إذ يتعين على الطفل أن يتشبه بسلطة والديه الأخلاقية. والسؤال يجسد حالة الاضطراب والتردد ليرى أجنحة الغربان توزع حلوى الأطفال، ودالية الأوجاع تقطر دما ودمعا (دم(عا).

وفي قصيدة (الليل) ومن خلال العنوان الذي يعتبر أثرا يُعرف به الشيء، وعلامة مهمة نجد أن الليل رمز يتسع مفهومه الميقاتي الذي يسمح أن نتعامل معه بإيحاءاته الفنية، والذي ينقل القضية إلى مستويات متعددة: اجتماعية وسياسية وحضارية. والليل هنا كذلك رمز للاستبطان وطلب النور في الداخل. رمز للعقل، وأننا نكره إعادة أو استذكار ما يؤلمنا أو يحرجنا أو يحزننا.

يقول عز الدين ميهوبي :

من ثقب الباب يجيء الليل

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

القبر المنسي بعيدا

الليل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف المخبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعة

من ثقب الباب

يطل غراب

عنقاء الموت تحط على شجر الليمون

الصمت جنون

فتتكسر الأجفان

"لا غالب إلا الموت!"

"لا شيء سوى الغفران"

وصمت الليل فجيعة[1].

إننا أمام مشهد نحس بأن شيئا ما يلح علينا ويتأكد وجوده، ونحس بالمعنى الآسيان في مشهد هذا الليل الفاجع الذي يتكرر بحضوره دائما ويؤجج الصراع، وموقف الشاعر منه، ويتكرر معه الخوف الذي هو قلق حاد. قلق من المستقبل ومن الموت .و(لا غالب إلا الموت) و(هذا الليل فجيعة) ليظل الشاعر في صراع مع الليل ومع لاشعوره المنطقة المعتمة التي لاتنام.

والطفل بوصفه علامة سيميولوجية فضاء مزدوج للحياة والموت وللفرح والحزن، فهو كما يشير إلى صورة الفرح واللعب ويرتبط بالذكريات الأولى والولادة وبداية الحياة والإعلان عنها يشير أيضا إلى الحزن العميق والراسخ. فالطفل قد يتحول من مخلوق سمته الفرح واللعب يمتلك براءة المشاعر وعفويتها إلى مخلوق حزين يخفي الكثير من دلالات الألم والعذاب والمأساوية . يقول عز الدين ميهوبي في قصيدته (الطفل) مخاطبا إياه:

نم حبيبي

غدا أجلب الكعك لك

سأملأ حينا يديك

وحينا فمك

سأحمل كل الهدايا

....

....

ونام على فرح لن يجيء غدا

....

....

أفاق الصبي على دمعة علقت في الزناد

وبقايا أب ..

---

[1] ميهوبي، عز الدين: كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس. مصدر سابق، ص7.

من رماد

وراح يفتش عن أي شيء .. .[1]

ولنا أن نلاحظ سيطرة الفعل الماضي على هذا المقبوس الشعري سيطرة تامة، فالمعاني التي أبرزتها لحظة الكشف ليست مما ترتاح لها النفس، والنقاط التي تركها الشاعر تخبئ كما من الألم، وتختزن ذاكرة من الحزن والبكاء، لتقرر النهاية عن طفل أفاق على واقع مؤلم قاتم. إنها صورة اجتلبها الشاعر من الواقع مجردا إياها بدء بنومه على فرح لن يجيء أبدا إلى أن أفاق على دمعة وبقايا أب ليشف هذا الجانب الحسي ويتعالى موازيا لمعنى الحزن الدفين في سراديب النفس.

ولا يخفى أن الشاعر تجاوز بهذا الرمز حدوده الحسية لصنع معادل أكثر تعقيدا. إنه لا يتحدث عن الطفل في حد ذاته، ولكنه يتحدث عن الطفل الذي يوازي حالة قصوى وقاسية ومؤلمة من الحزن. إنه يتحدث عن حزن تماهى في الطفل أو طفل تماهى في الحزن. حزن يصور المجزرة في أبشع صورها الإنسانية.

والطفل لم يتمكن من اكتساب هذه الدلالة العالية إلا لأنه يمتلك ميزات معينة تميزه عن باقي أطوار حياة الإنسان فهو الولادة والبراءة والحب، فكم تكون مؤلمة صورة البراءة التي تداس، أو هذه الولادة الممدة في العذاب، أو هذا الحب الذي يموت بسبب إرادة الظلم. إن الطفل - كما سبقت الإشارة - يمثل الولادة الجديدة، ويمثل كذلك التجدد للفعل والحلم. والطفولة هي الحرية بأسمى معانيها، والطفل هو الحر الحقيقي في الحياة قبل أن تكبله القيود.

ويظل الطفل علامة رمزية لها أبعادها التي تتميز بالحب والبراءة والصفاء. فالطفل ما إن يُستدعى إلا وتتواتر الذكريات الحلوة الجميلة، فهو منذ التاريخ الأول: الولادة والانطلاقة وخزان الأشياء الخاصة، لكن هذه الدلالات الموحية التي يمثلها الطفل يصبح المشهد مؤلما، ويبلغ ذروة الألم عندما يقترب من الموت، ويكون الموت فظيعا ومؤلما أكثر عندما يقترب من أحلام طفل جزائري عايش المجزرة، وساير أحداث مأساة فظيعة.

---

[1] ميهوبي، عز الدين: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. مصدر سابق، ص32.

وقد تكون المرأة ليست هدفا في حد ذاته عند بعض الشعراء، والدليل على ذلك أنه برغم حضور أشيائها الخاصة بها - عدة مرات - إلا أن بعضهم تجاوزوها، ولم يتغزلوا بها. فشاعر كعز الدين ميهوبي مثلا يقول: "الكتابة الوجدانية أو الغزلية عادة هي كتابة ذاتية، وأنا أريد أن أتجاوز ذاتي إلى الآخرين، وما يضير الآخرين في أن يحب الشاعر إمرأة أو يتغنى بمفاتن أخرى. إنما إن كان إنسانا ويحمل هم الإنسان، فهَم الذات الواحدة هيّن أمام الهم الجمعي. أكتب ألف قصيدة في امرأة قد لا تثير فيك إلا متعة أو شهوة، إنما أن كتبت قصيدة واحدة في مأساة قرية ذبح أهلها قد يثير فيك نوازع الألم، وتشعر بالمرارة. فأنا لست معقدا تجاه المرأة أو أشياء أخرى لا تثير في اهتماما أو رغبة في الكتابة، إنما أحترم من وجد فيها ما يحرك فيه رغبة الكتابة، فأنا أخشى التاريخ. لهذا أؤجل الحديث عن المرأة إلى وقت لاحق" [1]. ففي قصيدة (الفستان) يقول :

مر عام ولم تلبس الفتيات
فساتينهن
ولم تتجمل حليمة بالكحل
لم تر شكل القمر
نسيت لغة الطير
.. طعم الخرافة والعاشق المنتظر
حليمة و" الرايس " انتبذا زخة
من حديث المطر
فرحا قد يجيء ..
وقد ينتهي
- مثلما ينتهي دائما -
في بقايا الصور [2].

---

[1] ميهوبي، عز الدين: في حوار بجريدة الأحرار. بتاريخ الأثنين 23 مارس 1998.

[2] ميهوبي، عز الدين: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. مصدر سابق، ص 40- 41.

تفنست

قراءة في الملحقات النصية للنص السير ذاتي

في رواية (تفنست)كتابة سردية سيرية تاريخية تتجلّى من خلال الفضاء المكاني الذي ينتمي إليه الكاتب ويصدر عنه فيها، ومن خلال تلك الجزئيات والتفاصيل التي يقدّمها له، والتي تؤكّد خبرته الواقعية به. غير أنّ ما هو سيري/ذاتي هنا سرعان ما يتحوّل ليصبح سيرياً/جمعياً، يعني بشكلٍ ما سيرة الجزائر كلّها: بشراً وأمكنة ووقائع، بل سيرة الراهن العربي والإسلامي . بمعنى أن السيرة تتجاوز (أنا) الراوي/الروائي لتندغم بـ (الآخر) الـ(نحن) الجزائري من جهة. وإذا كان ثمّة شكلان للكتابة السيرية: (الذكريات Søuvenirs)، و(التذكارات Mèmoires) التي يعيد فيها صياغة تلك الذكريات ويحققها ويجادلها في آن، فإن السيرة في رواية (تفنست) تحتفظ لنفسها بواقعية ما جرى، وبما ظلّ عالقاً بذاكرة الكاتب من وقائع وأحداث.

وتتجلّى الكتابة التاريخية من خلال تلك المؤشرات الزمنية الكثيرة التي تتدافع بغزارة بين تضاعيف السرد الروائي مشفوعة بالأسماء، والتاريخ والتواريخ، وهي مؤشرات لا تتجاوز كونها تثبيتاً للتاريخ بمعناه الرسمي. ومن مثل ذلك عندما يتحدث عن بوش الصغير بأنه (قرأ جيدا) رواية (المسيح المفترى) التي ألفها (زاباطيرو)، ونشرها في الحادي عشر من شهر مارس في دار النشر المعروفة باسم (أطوطوشا). أو قوله:"غضب بوش غضبة هاشمية لم يعرف تاريخ القرن مثلها، وذلك في شهر مارس عام 2003"[1] ، ونلحظ ذلك في كثير من المواضع، بل تكاد تصبح (تفنست) رصدا للأحداث ومسحا لحقب من التاريخ الممتد عبر العصور .

---

[1] حمادي، عبد الله: تفنست. المكتبة الوطنية الجزائرية، 2006، ص 25 .

ولكي تصبح السيرة الذاتية شكلا متماسكا لابد من صبها في القالب الروائي الأساسي الذي هو - كما أوضح جولدمان مرة - رحلة بطل إشكالي يبحث عن قيم أصيلة في عالم متفسخ.. إن العنصر الأساسي في نوع الرواية، خاصة في المراحل الأولى من تاريخها هو سيرة حياة فرد[1]. ومن ناحية أخرى فإن كل رواية إن لم نقل كل عمل فني يتضمن بالضرورة عنصرا من سيرة مؤلفه وما خاضه من تجارب، ولهذا السبب يشكك بعض النقاد في وجود نوع السيرة الذاتية نفسه، وينظر آخرون إلى كل نص له صفحة عنوان بصفته نوعا من السيرة الذاتية.

الملحقات النصية

إن الملحقات تعتبر جانبا أساسيا من الجوانب المكونة لبناء الحكاية ونظمها كونها عنصراً فاعلاً في هذا البناء الدلالي للحكاية، ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الملحقات لا نستطيع أن نفصل بينها وبين خصوصية النص من ناحية، ولا يمكن أن نتناولها بعيدا عن تصورات المؤلف من ناحية أخرى، وتتمثل الملحقات النصية عند (جيرار جينيت) في: العنوان وعنوان الفصل أو الجزء والمقدّمة والتصدير والهامش والرسوم والغلاف والإهداء، وكلّ ما يحيط بالنص من علامات أو إشارات طباعيّة وحوارات وتصريحات، ورأى جينيت أنه من شأن هذه النصوص أن تضيء عملية القراءة ويمكن أن تكون عتبات مهمّة لدخول النص والتعاطي معه فهما وتأويلا.

وكتابه (طروس Palimpsestes) الذي خصّصه مثلما يدلّ عنوانه للحديث عن ظاهرة التطريس في الأدب لم يتّسع للتعمّق في هذه النصيّة المصاحبة. إلاّ أنّ جينيت كان قد خطّط لهذا المشروع ولم تكن تلك الإشارة في طروس سوى فتح شهيّة وأفق انتظار؛ حيث نشر جينيت كتابا ضخما سنة

---

[1] المطوي، محمد الهادي: (شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق). عالم الفكر، مج 28، ع1، 1999، ص 455.

1987 خصّصه برمّته لدراسة ظاهرة العتبات وسمّاه بـ (عتبات) seuils الذي يضيف فيه جنيت أن النص الموازي هو الذي "يجعل النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة." [1]، أي أنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي. وبالتالي فهذه العتبات (الخارجية) لا تعد ترفاً أو مجرد جماليات تكتنزها الأغلفة كـ (حلية) تؤسس لها بهرجة خادعة ربما تروق العين، وتسوّق الأعمال تجارياً، بينما العتبات الداخلية: (الإهداء والعناوين) في وادٍ آخر.

1- العنوان

لاشيء خارج النص كما يرى السيميولوجيون، فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور كلها تعد أجزاء لا تتجزأ من الخطاب، وعلامات وإشارات دالة يكمّل بعضها بعضاً. ويعد العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية؛ نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة .ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى، والعلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره. وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية.

والعنوان هو المفتاح الأول الذي بين أيدينا ذو أهمية كبرى لأنه رأس النص والرأس يحتوي الوجه وفي الوجه أهم الملامح، وبخاصة إذا كان العنوان دالاً على محتوى ما تحته، وكما أن الرأس مرتبط بالجسد بصلات دقيقة جداً فعنوان أي نص مرتبط به ارتباطاً عضوياً. وهو نص مكثّف وقصير يختزل نصّاً طويلاً، ويشكل المفتاح الإجرائي الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص وكشف أسراره. ومع نشأة الشكلية والبنيوية وعلم العلامات ازدادت أهمية العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي وظائف شكلية وجمالية ودلالية، ومجموعة علامات

---

[1] Genette Gérard : Palimpsestes, Paris, seuil, 1972 .p 9

لسانية يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواها العام، وتغري الجمهور المقصود بقراءته.

فالعنوان عتبة من عتبات النص به نعين النص ونحدد مضمونه ونؤثر به على الجمهور. وهو مدخل هام من مداخيله، فدراسة الموضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في جسد النص، والصلة بين العنوان والنص صلة رحمية عضوية.

والعنوان كان وما يزال من المواقع الحساسة التي يقف عندها المؤلفون كثيراً قبل أن يختاروا عناوين نصوصهم، فعلى الرغم من أن المؤلف حر في اختيار العنوان إلا أنه خاضع بطريقة أو بأخرى إلى معايير معينة في الاختيار موقعياً وتركيبياً وجمالياً ودلالياً وتجارياً. وإذا كان عنوان النص يرتبط بالنص بصلات دقيقة تدل عليه فإنه ينبغي لنا أن نبحث في النص عما يتصل به قبل الشروع في تحليل العنوان نشير إلى أن من المؤلفين من أولوا اهتماماً كبيراً ليس بموضوع العنوان فحسب وإنما بعملية إخراج الكتاب بشكل عام .

ويظلّ العنوان على الرغم من دلالته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى خاضعاً لاحتمالات دلالية مختلفة لا تتّضح إلاّ من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية، لذا لابدّ من استراتيجية منهجية تكفل رصد تموّجاته المشاكسة داخل النص. ولعل الوقوف أمام عنوان (تفنست) يفجر طاقات مسموح بها لدى القارىء من ناحية، ويطرح فرضيات يقدمها النص من ناحية أخرى.

لقد جاء العنوان أعلى الغلاف مكتوبا بخط فارسي سميك أسمك من (اسم المؤلف)، وهذه القصدية في وضع العنوان يمكن أن نستنتج منها الدلالات الآتية:

1- إن المرسل بوضعه للعنوان بخط بارز أسمك من اسم المؤلف إنما أراد بذلك لفت نظر المرسل إليه (القارئ) إلى العنوان.

2- إدراك المرسل لأهمية العنوان بوصفه البؤرة المركزية التي منها ينطلق الباحث في تحليل النص .

كما يمكن أن نقف على دلالات عدة لهذا العنوان منها:

- يحمل عنوان (تفنست) ذاتية مباشرة تحيل إلى حدث يمثل مؤشراً يحدد الطابع الفكري أو الإيديولوجي بعدما أطلق حمادي هذا العنوان، وأراد به ذلك الموقع من الذاكرة حيث "أخموت الترقي مهوس بالتداعيات واستحضار الزمن المفقود، فيه لوثة من بروست الذي كلما رشف من اليانسون ودخن سيجارة عرعار تتنزل عليه فيوضات ذياب الهلالي فيستحيل الى ممارس للحرية التعبيرية بامتياز لا تحكمه شروط ولا تحده قيود" [1].

وهناك دلالة واقعية، يستمدها حمادي من الحياة في المناطق الساخنة كالعراق، والتي تظهر أسباب الحرب الواهية التي أثارها "جنون بوش الابن الحالم بمملكة الرب يسوع والباحث في أرض العراق عن صفة من النساء مكتوبة عندهم تشبه لاماخا المتجردة" [2].

-أما المدلول التاريخي فقد استمده من التراث يتجلى ذلك في قصة عيون المها التي ترجمها المترجم بعيون البقر فضاع حينها المعنى وكانت الكارثة. تفنست التي "تأملها جيدا وأدرك في التو سر قتل كسرى أنو شروان للنعمان بن المنذر ملك الحيرة" [3]، وهذه الإشارة الزمنية في العنوان تحيل على زمن ماضٍ اختارها الكاتب لتحيل مسبقاً على الطابع الاسترجاعي الحكائي الذي لا يخلو منه أي نص سير ذاتي، ويحدد بطريقة ما النوع الحكائي الاسترجاعي الذي يقوم عليه النص.

لقد ركز عبد الله حمادي على لفت انتباه (القارئ/المتلقي) أولاً إلى العنوان وفي الوقت نفسه لم يستطع التخلص من نرجسيته المعروفة عندما جعل اسمه فوق العنوان مباشرة بخط أقل سمكاً بقليل من الخط المستخدم في العنوان يوحي بالتهيؤ للحضور.

---

[1] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص36.

ويلاحظ أن من المؤاخذات التي يمكن أن تؤخذ على العنوان أنه جاء ليشير إلى مضمون جزء معين من النص وليس النص كاملاً. فهناك استقلالية كل فصل عن الآخر، وكأن كل فصل منها يروي أحداثا مستقلة. وهذا يدفعنا إلى القول بأن المؤلف لم يستطع التخلص من الشكل أو القالب المقالي الذي وضع فيه سيرته في بادئ الأمر كلما تعلق الأمر بحوار مع جريدة أو مجلة.

2- اسم المؤلف

الاسم هنا يمنح سلطة توجيه المتلقي/ القارئ من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه، فالمتلقي/ القارئ يستطيع تحديد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع تحديد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك ولا سيما إذا كان اسم المؤلف معروفا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية، بالإضافة إلى ما يمكن أن يشير إليه الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر أو أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي/القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وانتماءاته وكتاباته؛ لأنها حتما ستؤثر في النص المنتج.

إن أول ما يطالعنا في صفحة الغلاف هو اسم المؤلف الموجود في أعلى الصفحة وهذا هو دأب حمادي في أغلب كتبه. وهذا دليل على ذاتية حمادي ونرجسيته فهو حريص في كتبه أن يتصدر اسمه الغلاف، فالذاتية والنرجسية التي نسجلها على حمادي ليست وليدة هذا الموقف فحسب بل يمكن تلمسها في مواضع عدة من سيرته "ككل ثلاثاء يعود أخموت بنقيع غبار المعارك وصليل السيوف يصم أذنيه، فيخامره شوق لو يقتطع له فصل من زمن آخر يكون له فيه صولات وجولات في حلبة الميدان، يطلب مبارزة الشجعان، ويقطع الرؤوس وتطبق بشائر أخباره الواحات والنجاد وطاهات والحمادة وجانيت" [1].

وهو إذ يصف علاقاته النسائية نجده يصور نفسه شخصية مطاردة من المرأة أينما حل ف(أستير) من أسرة (إدواردو) قد "أبدت الكثير من الانتباه إلى

[1] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص119.

تفاصيل أخموت الجسدية"[1].كما رأت فيه صفات عدة أخرى . و(تفنست) الطالبة الجامعية التي التقت به على مشارف (ورقلة) تمارس (الأتوستوب)، وعندما ركبت معه (الفولفو) "راحت تتفرس في كل تفاصيل جسده"[2]. ويعترف حمادي بهذه الذاتية في كتاباته الإبداعية قائلاً: "أنا الصفحة التي لا تخرج على الناس بيضاء، أنا صفحة تقول إلى حد إزعاج الآخر لكن لا أفتري على الناس وعلى الله الكذب"[3].

وللاسم في النص السيرذاتي أهمية كبيرة فهو يمثل عتبة أولى تمهد للقارئ تعامله مع النص إن لم يكن يوجه هذا التعامل[4] كما إن لظهور الاسم في هذا النوع الأدبي له دلالته الخاصة فهو يعكس من جهة حرص المؤلف على إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته[5]، وإثبات اسم المؤلف يصبح فعلاً دالاً أكثر عندما يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية عندما يخلق نوعاً من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا الأثر مدفوعاً في ذلك بنوع من الفضول في معرفة حياة الآخر والوقوف على مكنوناته الداخلية فهو يدرك بأن الذات هنا في السيرة هي ذات المؤلف وإن جاءت بقناع يلبسه المؤلف.

3- دلالة الصور على الغلاف:

لعل ما يبرر اهتمام البحث السيميائي بالصورة الفوتوغرافية هذا الانتشار الملفت الذي فرضته بحضورها وأشكالها المختلفة في نسيج حياتنا اليومية. ولما كان المجتمع والثقافة السائدة يميلان كما يرى إلى تطبيع naturaliser البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة. فاللجوء إلى المقاربة السيميائية يعد خطوة

---

[1] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] حمادي، عبد الله: سلطة النص. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص 25.

[4] الطالب، عمر محمد: (مفهوم الرواية السيرية). مجلة صوت نينوى، ع1، 1997، ص 20.

[5] أبراهيم، عبد الله:(السيرة الروائية :إشكالية النوع والتهجين السردي).مجلة نزوى، عمان، ع 14، 1998، ص29.

هامة في الكشف عن القيم الدلالية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ.

نجد على غلاف (تفنست) صورة الروائي (عبد الله حمادي)، ولا بد من الإشارة إلى أن "من الحقائق المعروفة أن تذوقنا للعمل الفني يعتمد أساساً على حاسة البصر التي يمكن أن تثير حواساً أخرى كالسمع، والشمّ، والذوق. وكما يذهب بعض الشعراء - مثل رامبو - إلى أن للكلمات كيمياء خاصة بها، وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع والملمس والطعم واللون والرائحة، كذلك يرى بعض المصورين أننا حين تمسح أعيننا صورة ما لا نرى ألواناً وخطوطاً فقط، بل نشمّ رائحة، ونسمع أصواتاً تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعاً ونغماً، نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم "[1]. ولذلك فإنّ التخطيط المقتبس حرفياً من صورة حمادي الشخصية والموضوعة على صدر المجموعة لا يغفل المحافظة على تلك الحيثيات الخاصة بالزمن أو الحالة السيكولوجية. إن الصورة الشخصية الموضوعة على الغلاف تنسجم مع العناصر الأساسية في السيرة الشخصية، والقارئ هو المقصود في هذه العملية كلها.

إن الصورة الفوتوغرافية (صورة الروائي) "لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية"[2]. وتذكرنا بأشياء كثيرة، وتقبض لنا على ذكريات قد لا تحتفظ بها الذاكرة، فتسعفنا الصور بها، ومهم الإشارة إلى أنه "للصورة جوانب عدّة منها هذا الجانب التذكيري"[3]. وانطلاقاً من هذه الرؤية فللصورة "سلطة في التواصل الجمالي والتواصل التداولي

---

[1] ينظر: مكاوي، عبد الغفار: (قصيدة وصورة.الشعر والتصوير عبر العصور).سلسلة عالم المعرفة (119)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص9 .

[2] دولوز، جيل: الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة. تر:حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص22 .

[3] العبد، محمد: (الصورة والثقافة والاتصال). مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 62، ربيع وصيف 2003، ص 134.

جميعاً" [1]، وبذلك تصبح الصورة الفوتوغرافية - ما لها من أهمية في إثراء النص- واحدة من أهم عناصر الوثائق التسجيلية فـ "الرسالة الإشارية للصورة الفوتوغرافية هي الصورة ذاتها. تلك الصورة الواضحة التفسير، والتي لا يمكن الاختلاف عليها. لكن إذا تدخل الإنسان عبر استخدامه لآلة التصوير، وتفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الإيحائي " [2] . ففي الصورة تتضح دقائق الأشياء.

في هذا المستوى الذي يُقرأ فيه النص الكتابي بدلالة الصورة الفوتوغرافية ذات الأبعاد المتعددة يجب أن تمعن آلةُ التأويل التركيزَ في الصورة المصاحبة، وتسعى إلى تحقيق رابط سيميائي بين فضاء الصورة والتعليق النصي، وملاحظة خاصية "تكثيف التركيز على الأنا حيث يؤدي ذلك دوراً مهماً" [3] في استشفاف الرؤية التي تجتهد القراءة التأويلية في تحصيلها، والبرهنة على مقاربتها.

يسعى واضع الصورة الفوتوغرافية على الغلاف إلى تحقيق أكبر قدر من الاندماج بين (السيرة الشخصية) لصاحب الصورة ونصه المنسوج من خيوط الكلمات التخييلية رغبة منه في استكمال نصّ مفترض طرفاه: السيرة من جهة، والنصّ السردي من جهة أخرى. وأغلفة الكتب المزيّنة بصور شخصية والمنتخبة انتخاباً خاصاً هي جزء من السيرة الشخصية، وهما مادتا النصّ المصغّر الذي يعدّ رافداً من روافد استكمال النصّ. وعلاوة على ذلك فهي تهدف إلى تضمين الزمن في الصورة ذاتها ليسحب معه النظام الثقافي الذي انتعشت فيه الرواية، فكأنّ غاية الصورة هي إيجاد أفق للقراءة أيضاً. هكذا يتحرك المرء من خلال الصور عبر إطار زماني ممتد ومنفتح مرتبط بالذاكرة والخيال والإبداع والاستمتاع [4]، ولنا أن نقول أن "ما يجمعه الأرشيف في طياته سيكون سجلا زمنيا حافلا بالأحداث المصورة يمكن الرجوع إليه في أي وقت للحصول

---

[1] المرجع نفسه، ص 134 .

[2] الحسني، عبدالمنعم: (قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سميوطيقي) . مجلة نزوى، ع 38

[3] عبيد، محمد صابر: تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص70 .

[4] رواينية، الطاهر: (سيميائيات التواصل الفني) . مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 35، 2007.

على وثائق تزداد قيمتها التاريخية كلما تقادم الزمن، وكثيرا ما تظهر أنواع كثيرة من الصور تكون مهملة في حينها لكنها تصبح ذات قيمة تاريخية كبيرة فيما بعد نظرا لما تحتويه من حقائق وأحداث مهمة "[1].

كلاهما إذن، النصّ والغلاف يؤلفان نصّاً آخر ذا وظيفة أخرى، تهدف إلى تمثيل الثقافي والسيكولوجي في آن. وعلاوة على ذلك، فهو يسعى إلى تحقيق أقصى درجات التأثير والتوصيل وبمقتضى هذا التفسير لطبيعة الغلاف.

تتكون اللوحة الموجودة على الغلاف من صورة المؤلف التي جاءت في المقدمة وبملامح واضحة ودقيقة جسدت حمادي المؤلف، وقد شغلت مساحة غير قليلة في أسفل اللوحة، ومن الدلالات التي يمكن أن نستخرجها من هذه اللوحة:

1- نلاحظ أن هناك نقطة جذب في اللوحة تتمثل بـ (صورة المؤلف) التي جاءت واضحة المعالم وفي مقدمة اللوحة مما يوحي بأهميتها بوصفها البؤرة التي تتمركز حولها أوتنطلق منها كل المكونات الأخرى الموجودة على الغلاف. وبما أن اللوحة تجسد ما هو موجود في متن الكتاب فقد جاءت الصورة بهذا الوضوح وبهذه الكيفية لكي تمثل حمادي المؤلف والراوي لهذه الأحداث المبثوثة في الرواية.

2- جاءت صورة المؤلف لتمثل الحاضر كما أنها تمثل حمادي في مرحلة متقدمة من العمر – حمادي المؤلف - ، وجاءت بتقنية الكليشي الذي على حمادي المؤلف أن يدلو فيها ليستخرج ما يمكن استخراجه من التجارب، ولتلتقي الصورة مع الماضي بوصفها رمزاً لا يمكن استحضاره بشكل كلي ودقيق.

3- تميز حياة حمادي غنى التجارب وخصوبتها وعمقها في كل مرحلة من مراحل الحياة ولاسيما مرحلة الدراسة في اسبانيا التي تحتاج إلى مجلد خاص . وقد وقف عند تجارب طفولته وتشريحه لتلك بصراحة متناهية شأنه في ذلك شأن أغلب كتاب السيرة الذاتية العربية من مثل طه حسين وأحمد

---

[1] هيثم فتح الله ، عزيزة: الصورة الصحفية. شركة مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1992، ص 109 .

أمين.كما نجده يمر مروراً سريعاً وبصورة أقرب إلى التلميح منه إلى التصريح في علاقاته النسائية ليضمنها تلك التجارب، وفيها يختلط الخيال بالواقع، ويعجز المرء عن استكناه نسبة الواقعية في هذه الأعمال.

وتكشف (تفنست) عن تلك الرغبة الكامنة في داخل حمادي لكتابة سيرة حياته رغم ما نلمسه في حوار صحفي سأله فيه الصحفي:"بعد هذه التجربة الطويلة لماذا لا تكتب موقفا ما؟"، فرد مجيبا: "سأكون مختصرا جدا لأدخل البهجة على نفسك، فبطرحك هذا السؤال البريئ الجميل، وكأنك تقول لي بلغة الرياضيين (علق حذائك). وبلغة الشارع الجزائري الرائع (طاب جنانك). وأنا أقول لك (فاقوا)..لا.. لن أكتب سيرتي الذاتية، ولن أكتب مذكراتي فقط لأشعر أنني ما زلت صغيرا، وأيضا لكي لا أمنحك فرصة التشهي برؤيتي مؤرشفا. سأذهب مذكراتي إلى قبري، وأخضب بها الأزاهير كما قلت لك في البداية والتي ستلون جماليات مرقدي" [1] . فهل شعر حمادي أخيرا بأنه كبر ليكتب نصا سيرذاتيا؟.

وإن كان هذا الحوار يفصح عن عدم الرغبة لكتابة سيرته فإنه في الوقت نفسه يدعونا إلى الاعتقاد بأن هذه السيرة ليست وليدة الأعوام الأخيرة من مرحلة النضج عندما شرع بتكوين أحداثها مستفيدا من المدونات في استحضار بعض الأحداث أو التأكد من صحة ما يرويه في سيرته. فلا بد من الوقوف على هذه المرحلة بشكل مفصل بعدم التقيد بما هو موجود في (تفنست) إنما علينا أن نبحث عن ذلك في كتبه الأخرى أيضاً (مقالات، شعر، حوارات).

4- النص الملحق

بعيدا عن الموقف المغالي الذي اتخذته البنيوية عندما أعلنت عن موت المؤلف فـ(سيدت النص على ما عداه من عوامل خارجية وداخلية معروفة)،

---

[1] خمري، حسين وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، صص44.45.

وتقريبا من الدراسات التي كشفت أن في النص السيرذاتي لا يمكن الفصل المطلق أو الكلي بين المؤلف والنص، فمن الطبيعي أن نجد صدى الإحالات في أعمال الكاتب ولاسيما عند الكتاب المشهورين الذين عرفوا بنتاجاتهم الإبداعية قبل كتابة سيرتهم الذاتية. ومن هذا المنطلق نفسّر ماهو نصّي بما هو خارج نصّي، أو نستعين به في عملية التفسير، ويقصد بالنص الملحق أو اللاحق الذي يكون له مرجعاً؛ إذ لا وجود للنص اللاحق دون النص السابق تنمو بينهما علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة.

إن الباحث يعتمد على مصادر الكاتب الأخرى في معرفة مدى صحة ما يرويه في سيرته "فلكي نحدد هل نحن بصدد سيرة ذاتية أم لا يكون من اللازم أن نعرف عن طريق مصادر أخرى حياة الكاتب... وبما أن معظم كاتبي السيرة الذاتية معروفون بأنهم قد حققوا شيئاً قبل كتابة قصة حياتهم فلن يكون من الصعب بصفة عامة التعرف على النصوص التي تعتبر ثمرة مشروع كتابة سيرة ذاتية والنصوص الأخرى التي ترجع إلى الخيال" [1].

وموضوع النص الملحق ظاهرة لافتة للنص في (تفنست) الذي اعتبرناه نصا مطرزا بسيرة عبد الله حمادي، وذلك بسبب الطابع الإحالي المرجعي الذي ورد بشكل واضح وفي أكثر من موضع في الرواية مما يجعل أية دراسة لها لا تتم من دون الالتفات إلى هذا الموضوع. ودراستنا لهذا الموضوع وبهذا التقنين لا يعطي للموضوع كل أبعاده وإنما سنحاول الكشف عن بعض الجوانب التي من شأنها إماطة اللثام من الإحالات المرجعية المبثوثة في السيرة التي تحيل بدورها إلى كتابات الكاتب الأخرى كما سنبحث في هذا الموضوع عن مدى مصداقية ما يرويه الكاتب في سيرته من خلال كتاباته الأخرى وحواراته.

سنكتفي بعرض مفاصل أساسية من (تفنست)، وبما يكفي للكشف عما اعتبرناه (سيرة) حمادي من جهة، وعن سيرة المجتمع كما قدمتها رواية

---

[1] لوجون، فيليب: أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات، تر: ضحى شبيحة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 4، 1984، ص29.30.

حمادي من جهة ثانية، وبما يصور لنا طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية في الجزائر خلال المرحلة التي تتناولها الرواية كمرحلة تمتد لسنوات طويلة.

علينا أن نستعيد بعض ما كتبه حمادي في كتاباته غير الروائية عن قريته وعائلته وسواها مما يمكن أن يضيء تفاصيل هامة من هذه الرواية. ففي حديثه عن القرية وهو غالبا ما يأتي ضمن سياقات من الحنين والتذكر لا التأريخ والتوثيق يكتب حمادي في دراسات ومقالات كثيرة عن أشخاص وحوادث ووقائع تتقاطع مع شخوص وحوادث ووقائع الرواية التي نحن بصددها. ولما كان موضوع النص الملحق في سيرة حمادي الذاتية متوافراً في معظم كتاباته الأخرى لذا يمكن تقسيم هذا الموضوع إلى عدة محاور بحسب كتابات حمادي الإبداعية التي أصبحت كثيرة في هذه السيرة وعلى وفق الآتي: الشعر، الكتابات النقدية والحوارات.

أ- الشعر

يعد شعر حمادي وثيقة من الوثائق الخارجية عن النص الذي يمكن أن يسهم في استيضاح وفهم بعض جوانب النص السيرذاتي لسيرته الذاتية، فهو لا يقل أهمية عن الأنواع الأدبية الأخرى التي كتب فيها حمادي. وإذا ما انتقلنا إلى بعض من القصائد نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن يعرف اليوم بـ(قصيدة السيرة الذاتية) ولاسيما بعد أن أوجد حمادي بينه وبين القارئ الاحتمالي نوعاً من التعاقد بأن ما جاء في هذه القصيدة ليس من فعل الخيال المحض وإنما يستند إلى تجربة معاشة من قبل المؤلف.

ومن أولى الأمور التي يمكن أن نلاحظها في قصيدة (تحولات في خارطة الذاكرة) أو(قسنطينة اهتزي) وقصيدة (خمرة الإصلاح) و(أبتاه) و (فرحة كوخ) و(يا بن باديس ... ذكراك هيجتني) و(من سيطرق باب البيت ... يا ولدي)، وقصائد أخرى مبثوثة بين دفتي الديوان الشعري (تحزب العشق يا ليلى) الحضور الفاعل للذاكرة التي هي شرط أساسي في الكتابة السيرذاتية، وقد أوجد هذا الحضور للذاكرة زمناً يتصف بالحركة ذهاباً وإياباً بين الماضي

والحاضر، ولا نقصد بهذه الحركة ذلك التقاطع المعروف في النص السيرذاتي بين زمن التذكر- الآن- والزمن المستعاد- الماضي- وإنما التعاقب أو التبادل الزمني الذي نجده بين مقطع ومقطع في حين نجد أن المؤلف يبدأ النص من نقطة الحاضر (لحظة الكتابة).

وإذا ما انتقلنا إلى مدى التعالق الذي يمكن أن نجده بين (تفنست) كسيرة ذاتية وهذه النصوص الشعرية يمكن أن نقول إنه جاء مطابقاً لما هو موجود في السيرة كما نجده في ذكريات تخص بلده وبيته، فمثلا نراه مفسراً وموضحاً لما يتعلق بوصف أجواء قسنطينة وبخاصة نساءها المتلفعات بالملاءة مُصدِّرا قصيدته بقوله: "للملاءة السوداء بمدينتنا قسنطينة مصادرها التاريخية المعروفة أما انعكاساتها الجمالية فما أظن أحدا قد سجل من حولها ولو بعض اللمحات الخاطفة . وها أنا أرى من وراء الملاءة السوداء والخمار الأبيض ما أقدمه للقارئ في هذه الأبيات المهداة لصاحبة الملاءة السوداء القسنطينية" [1]، وفي (تفنست) حديث عن نساء قسنطينة.

ومن التجارب التي تبدو واضحة في قصائده ما ضمنه في قصائده المهداة إلى (ك.ز) التي جاءت تعبيراً عن تلك الحيرة التي كف عنها حمادي في سيرته عندما وجد نفسه موزعاً بين أكثر من فتاة، فهناك الطالبة (تفنست) الطائشة، وهناك (أستير) التي أحبها، و"في أستير من الشرف والعفة ما (لصبح الباسكية) من شهوة السلطة ونزوة الانتقام لشرفها المهان بحوافر خيل البرابرة" [2]، وهناك (ساسية) في مرحلة الطفولة التي كانت "تنتقل في علاقاتها المزاجية والسريعة بين الأطفال المتحلقين بها كالذباب" [3].

وتناول حمادي كذلك تجربته الاسبانية في الشعر، فهناك حقيقة لا يمكن لقارئه أن يتجاهلها لأنها في الصميم.وصادرة عن قلبه وهو كونه عاشقا للأندلس ذهب إليها طالبا وتخرج من جامعة مدريد .وشغلت الأندلس معظم

---

[1] حمادي، عبد الله: تحزب العشق يا ليلى. دار البعث، الجزائر، 1982 ، ص57.

[2] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص 72 .

بحوثه ودراساته إلى حد الساعة.

وظلت الأندلس في مقدمة اهتماماته في كل ما كتب لذلك من الطبيعي أن تكون للأندلس حصتها في شعره أيضاً، بل يمكن القول أن لها حضوراً طاغياً في شعره فنراه يفرد لها قصائد كاملة كقصيدة (هوى الحمراء في وتري...!)[1]. فضلاً عن قصائد أخرى امتزجت فيها التجربة القسنطينية بالتجربة الاسبانية. وسنسلط الضوء على بعض من هذه القصائد لنتبين مدى تطابقها مع سيرته الذاتية. ومن ذلك قصيدته (من سيطرق باب البيت ... يا ولدي)[2] و(هوى الحمراء في وتري ...!)[3] التي يمكن أن نقول أنهما مثلتا (قصيدة السيرة الذاتية) مستندين في ذلك على روايته/سيرته الذاتية في إبراز مدى التعالق الموجود بينهما.

في البداية تطالعنا عتبة قرائية أخرى هي الإهداء، ففي الأولى كتب: "قبيل سفري إلي اسبانيا قصد الدراسات العالية جاذبتني خواطر التحنان إلى والدتي الحنونة فكان هذا الحوار خلاصة لما في المشاعر المتوثبة آنذاك ..." ، ونجده يهديها إلى والدته (إلى والدتي العجوز) .وفي هذا إشارة ضمنية من الشاعر لرغبته بأن يطمئن والدته، ويبرر ذهابه إلى اسبانيا. وعند قراءتنا نجد أن هناك تطابقاً بين ذلك وبين ما جاء في السيرة؛ إذ يشير حمادي في القصيدة كما في السيرة مشاعره المتوثبة تجاه الأندلس وغرناطة والزهراء وقصر الحمراء كما هو الحال في قصيدته (هوى الحمراء في وتري ...!) التي يتصدرها ببيتين من الشعر عن غرناطة، ويهديها إلى (لولا ومانويل) .

وفي قصيدته (أبو عبد الله الصغير بين المنفى والملكوت)[4] حديث عن الجرح وعن (آخر ملك بالأندلس تطلقه مفاتيح الحمراء ...)، والتعالق النصي مع ما هو موجود في الرواية قوله يحث شعريا في قوله:

"اعطه الصدقة ياامرأة

---

[1] حمادي، عبد الله: تحزب العشق يا ليلى. مصدر سابق، ص140.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] المصدر نفسه، ص140.

[4] حمادي، عبد الله: تحزب العشق يا ليلى. مصدر سابق، ص173.

إن أدهى شقاء في هذا الوجود،

هو ذاك الذي يرى بلا بصر في غرناطة!." [1].

وفي (تفنست) قوله :"آ نذاك تعلوها شهقة أبي عبد الله الصغير وهو يلقي بنظرته الأخيرة على مخادع جواريه في قصر الحمراء" [2] إلى أن يقول: "... بعد أن ضاجعت إيزابيلا أبا عبد الله الصغير وافتضت بكارته" [3].

ومن التجارب التي يجسدها حمادي في شعره تجربة الحنين للوطن، وهذا الحنين يتجسد من خلال الشعور بالغربة في (مدريد). ومن خلال استحضار بعض المشاهد التي عاشها في وطنه، وينقل الشاعر في قصيدته (فرحة كوخ) [4] آلامه وأحزانه الطفولية، وكيف انتصر في الأخير، وحقق أحلامه يتطابق كل ذلك مع ما جاء في(تفنست)، وقد ظلت قضية الأرض والظلم في مقدمة اهتماماته في كل ما كتب لذلك كان من الطبيعي أن تكون للأندلس المفقود وبغداد المنتهك وسنوات الاستعمار في الجزائر وراهنها التسعيني حصتهم الكبيرة في شعر حمادي وإن لم يصرح بذلك مكتفياً بالإيحاء والإيماء كونه شاعراً ، فقد صرح بكل ذلك في (تفنست).

ب- الدراسات النقدية والحوارات

تكشف كتابات حمادي النقدية وحواراته وتعليقاته جانباً مهماً من سيرته سواء تلك التي جاءت مطابقة لما كتبه في (تفنست) أو تلك التي يمكن عدها متممة لها. ففي (المريسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس 1492-1616) [5] وهو أحد كتب حمادي، وكذا مقاله (إطلالة على مسيرة الفن

---

[1] حمادي، عبد الله: تحزب العشق يا ليلى. مصدر سابق، ص173.

[2] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق ص 22

[3] المصدر نفسه، ص23

[4] حمادي، عبد الله: تحزب العشق يا ليلى. مصدر سابق، ص 93

[5] حمادي، عبد الله: المورسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس الإسلامية 1492- 1616، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

التشكيلي الاسباني) في كتابه (مساءلات في الفكر والأدب)، وهو مجموعة من المحاضرات يتحدث فيهما عن الأندلس واسبانيا التي ما تزال "حافلة من الناحية التاريخية بما يسمى بالعصر الموريسكي أو بقايا المسلمين الأندلسيين"[1] لنجد ذلك يتكرر في (تفنست) عندما يتحدث عن (السامري) الذي "يتشهى فطائر المورسكيين العائذين "بجبال البشارات"[2]. أو في رد الكاردينال على ثيزنيروس قائلا له بأن عقابك"الرجم وحشرك في زمرة الموريسكيين الذين أوشكت الحرب المقدسة على تطهير أرض ياسوع من عرقهم الدساس بحد السيف المهماز"[3].

وفي كتابه (أندلسيات)[4] نجد تعالقاً واضحاً بين ما جاء في سيرته وما جاء فيه .ففي هذا الكتاب يقدم صورة كاملة عن الأندلس من خلال مدينة غرناطة معرفاً بأهميتها التاريخية وواصفا أجواءها ومجالسها ذاكرا أنه "حين يتعلق الأمر بالأندلس كثيرا ما تتعطل لغة الكلام، ونادرا ما يكون التوفيق حليف الباحث لأن الأمر ببساطة يستوجب الحديث عن الأوجاع والمواجد"[5]. ويلاحظ على هذا الكتاب ورواية (تفنست) مدى التطابق الموجود بينهما حين يقدم حمادي وصفاً عيانياً مكانياً لمعالم معروفة أو لطبيعة خاصة.

وخلاصة القول أن هذا مثل كتب حمادي وأبحاثه ضمت مادة لا يستهان بها تتعلق أساساً بالنص السيرذاتي " تفنست " الذي نحن بصدد السعي لإضاءة بعض جوانبه، إذ جاءت بعض أحداثه مطابقة لما جاء في هذه الأبحاث. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن مثل هذه الدراسات باستثناء بعض القضايا التاريخية التي وقف عندها المؤلف يمكن عدها كتبا في سيرة حمادي الذاتية تساعد في الكشف عن بعض الجوانب الحياتية. فهو يذكر في كتابه (مساءلات في الفكر والأدب) عن سبب اختياره لدراسة رواية (المقبرة) لـ(خوان قويتي صولو)

---

[1] حمادي، عبد الله: مساءلات في الفكر والأدب. ديوان المطبوعات الجامعية، ، د.ط، 1994، ص 377.

[2] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص 23.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] حمادي، عبد الله: اندلسيات (غرناطة والشعر). نشر دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 2004 .

[5] عبد الله حمادي، اندلسيات ، ص 3

بأنه يعود إلى عدة دوافع. يقول: " أذكر منها على سبيل المثال. إنه كان لي الشرف بأن أحظى بإهداء الرواية لي من طرف الكاتب في طبعتها الثانية وذلك يوم 1980/04/24 بمدريد وقد سجل الإهداء لي باللغة العربية قائلا فيه "لعبد الله خوان" هكذا كتبه أمامي" [1].

ومرة أخرى في كتابه (مساءلات في الفكر والأدب) نلمح بعض العناصر التي يمكن أن تنتمي إلى النص الملحق في مقالة من مقالاته النقدية، وهي (قراءة في قصيدة مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) للشاعر عبد الوهاب البياتي، وهي إبحار في عالم البياتي الإبداعي. وإذا كان حمادي قد أشار في سيرته إلى الشاعر إشارة سريعة فهو قد وقف عند طبيعة العلاقة التي تربطه به. ففي (تفنست) على لسان (تفنست) الطالبة: "أنا قلت السيميائيات، والتي يقول عنها الشاعر المرحوم عبد الوهاب البياتي في جلساته الحميمية بمقهى (خيخون) بمدريد: (الرهج المسلط على إرادة الشعر)" [2]. وهذا دليل على صداقة حمادي للبياتي لمجرد ذكر المقهى التي يجلس فيها الشاعر، وبأنه صرح بما صرح به في ذات المقهى كمكان ألفة بين الأصدقاء ليذكر في حوار صحفي [3] بأنه اجتاز الكثير من الامتحانات التي كان آخرها امتحان دكتوراه دولة بجامعة مدريد المركزية أمام لجنة من كبار الأساتذة، وبحضور متميز كان طليعته الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي.

ومن الأحداث التي يسردها حمادي في أحد حواراته، والتي تفيد تحقيق التطابق بينها وبين (تفنست) طفولته القاسية وسنوات العذاب، والقرية التي كان يعيش فيها وحادث النار التي أكلت كوخ عائلته وحادث اختطاف والده، فكتب يقول "وبسرعة النار في الهشيم طفح على سطح الشائعات ارتباط هذه الصفة بوالد أخموت المختفي من قرابة السنتين فأصبح يشار بالبنان إلى كوخهم

---

[1] حمادي، عبد الله: مساءلات في الفكر والأدب. مرجع سابق، ص 432.

[2] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص 40.

[3] حوار بجريدة النصر، الأحد 27/26مارس 2000.

ومن فيه باعتباره عرين (الفلاق) التارقي" [1].

هذه جميعا وقائع يعرفها كل من يعرف عبد الله حمادي عن قرب، وكل من قرأ له وعنه. ففي هذه الوقائع تحديدا وفي وقائع غيرها من الرواية أيضا نجد الصورة واضحة المعالم والملامح. لكن هذا لا يعني أن الرواية هي رواية وقائع أو رواية تسجيلية فثمة الكثير من المتخيل الذي لا علاقة له بالذكريات. وفي الحوار الذي أجراه معه الصحفي (جروة علاوة وهبي) [2] و(نور الدين درويش) [3]. ففي إجابته عن سؤال الصحفيين عن فترة الطفولة نجده يقدم موجزاً لهذه المرحلة التي قضاها في الحدود التونسية فارا مع أسرته من جحيم الاستعمار، وفي تفنست، إشارات عدة إلى هذه المعاناة [4].

ومن الأحداث التي أشار إليها في حواراته وجاءت في الرواية مطابقة لها حديثه عن أبيه، وكذلك قسوة الظروف التي مرت بها الأسرة في بداية انتقالهم إلى الحدود التونسية، وتحدث حمادي عن بداية وعيه بالنضال وهو لا يزال طفلا صغيرا في أحد الحوارات الصحفية [5]، وهو نفس ما تحدث عنه في (تفنست) عندما يأتي على ذكر أفراد عائلة أخموت بقوله: "وزاد من تضامنهم مع خيارات الوالد أن حرموا على أنفسهم لبس الجديد والاحتفاء بأي عيد، وتسمرت آمالهم منتظرة يوم عودة المفقود البعيد" [6]. وهنا نلاحظ مدى التعالق الموجود بين ما يذكره حمادي في أحاديثه مع الصحفيين وبين ما هو موجود في (تفنست).

وفضلاً عن هذا التطابق الذي لاحظناه بين سيرة حمادي الذاتية في (تفنست)، وبين ما تحدث عنه في كتبه وقصائده، ورغمها يؤكد لنا نقاد السيرة الذاتية أن البحث عن الصدق المحض في السيرة الذاتية أمر مستحيل

---

1 حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص 70.

2 حوار بجريدة النصر، بتارخ الأحد 27/26مارس 2000.

3 حوار بجريدة النور الجديد، ع 5، بتاريخ 10 مارس 2001.

4 حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، صص68- 69- 70.

5 حوار بجريدة النصر، الأحد 27/26مارس 2000

6 حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص 76.

لأسباب تتعلق بقصور الذاكرة أو تعمد الكاتب على إغفال بعض الحقائق أو تحريفها ، أو حياء الكاتب الذي يمنعه في تفصيل بعض الأمور أو الرقابة الطبيعية للعقل أو امتزاج الواقع بالخيال في الذاكرة.

ونود أن نشير إلى شيء في غاية الأهمية وهو أن إشارتنا إلى الظروف السياسية التي تبناها النص لا يلغي إمكانية تلقيه بنفس معانيه أو غيرها في حقب تاريخية مختلفة خاصة أن النص يفقد الكثير من معانيه عند تناوله باعتبار أن الظروف السياسية والاجتماعية هي المعيار الأوحد لتأويله، لأن مثل هذا التناول للنص يهبط به إلى مستوى الوثيقة، وبالتالي يتم تجريده من البعد الذي يميزه عن الوثيقة. ومن السمات الحيوية للنصوص الأدبية ألا تفقد قدرتها على التواصل. ومن كل ما سبق يتضح لنا كيف عبَّر حمادي عن هذه الفترات الحرجة من تاريخ الجزائر.

نخلص مما سبق إلى أن رواية (تفنست) قد نهلت في صورة أساسية من حياة وطفولة حمادي تحديدا وبصرف النظر عما إذا كان ممكنا اعتبارها رواية ذاتية أو سيرة روائية، ففي الإمكان التعامل معها كرواية تنطوي على وقائع محورية في حياة الجزائر في تلك الفترة التي يكتب حمادي عنها، وهي رواية يتداعى فيها كاتبها بأسلوب ووعي متقدمين بعيدا عن ما يشكل اعترافات أو ذكريات، بل كإعادة بناء لتلك العناصر التي تتناولها سواء على صعيد بناء الشخصيات الروائية بناء يقع بين الواقعي والمتخيل، أو على مستوى بناء الوقائع بما يخدم رؤية فكرية وفنية في آن. فكل ما في (تفنست) يشير إلى أن حمادي قد أراد منها تقديم صورة عن فترة من حياة الجزائر خاصة والوطن العربي عامة. وهي مرحلة تحولات عصفت بالبلاد.

والجدير بالذكر أن (تفننست) رواية سير ذاتية فيها استعراض عضلات، وممارسة قهر ثقافي تجاه القارئ الذي يحاول الروائي إشعاره بمدى تخلفه، ومدى تفوقه هو حضاريا عليه. والرواية جد معقدة أو يصعب حصر وظائفها السردية بسهولة.

الموروث الثقافي في رواية " تفنست" لعبد اللّه حمادي

لقد أثيرت قضية الموروث في العديد من الأوساط الأدبية العربية، باعتباره موجودا تداوليا، وهو أثر تتلقاه القراءة وتتواصل معه الذوات ثقافيا واجتماعيا، وقد ظهرت دراسات كثيرة تهتم بهذه الظاهرة وتتقصى ملامحها في الأعمال الإبداعية مع اختلاف في الأهداف، فبعض الدراسات أرادت أغناء المدون من المأثور الشعبي بالإشارة إلى ما يرد منه في الأعمال الإبداعية، وبعضها الآخر أخضع هذه المدونات للدراسة والتحليل الوظيفي. ويكشف غور التراث في الإبداعات الأدبية شعريةً كانت أم نثرية عن حظوته و فاعليته في بناء العمل الأدبي كسبيل من سبل: " الاستمرار في الإبداع و الكتابة؛ إذ بواسطته يتاح له - للمبدع- نقل أحاسيسه الوجدانية و تجربته الشعرية دافئة ثرية إلى الجمهور المتلقي لما في التراث من لغة مشتركة، و قيم متفق عليها، و رموز و صور عرفت دلالاتها الأولى على نطاق واسع" [1]. ومما لا جدال فيه أن أولئك الدارسين قد وجدوا كماً كبيراً من الأعمال الإبداعية التي تتضمن مأثورات شعبية، وهو كم يسمح للناقد والباحث أن يسعى إثر الظاهرة بحرية، بل ويمكنه لكثرتها وتعددها أن يضعها في مدارس وتيارات.

ويلمس المتتبع للرواية الجزائرية حرص كاتبها على توظيف التراث الشعبي الجزائري، والعمل على إحيائه وتأكيد وجوده بوصفه يمثّل أحد الركائز الأساسية في ربط الجزائري بهويته وماضيه وأرضه انطلاقاً من إيمانه بأن كل إحياء وإثراء ونشر وتعميق وتحليل للتراث الشعبي الجزائري بكافة أشكاله وألوانه هو إضاءة للمنافي. ونعني بالتراث هنا جملة العادات والمعتقدات والحكايا

---

[1] حشلاف، عثمان: التراث و التجديد في شعر السياب. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص207.

الخرافية والأعراس، والسوق الشعبي التي تحمل نفحة شعبية، وترتبط بخصوصية المجتمع الجزائري وطبقاته وتاريخه وأرضه؛ أي بزمانه ومكانه.

والروائي الجزائري حين يستوحي في بعض أعماله الروائية جانباً من التراث الشعبي إنما يهدف من وراء ذلك ترسيخ جانب من الثقافة الشعبية إلى جانب الثقافة الرسمية السائدة في المجتمع الجزائري. ومما يلاحظ على تراثنا الجزائري أنه تراث ثري ومتنوع امتزجت به عدة حضارات بربرية وعربية وإسلامية وإفريقية وحضارات أخرى.

من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة لتضيء جوانب من رواية (تفنست) لعبد الله حمادي الصادرة في السداسي الثاني من سنة 2006 عن منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية كنص حافل بالموروث الشعبي، وحامل لجمال اللغة الشعبية وشاعريتها، وبديل خيالي للواقع يحمل طاقة تعبيرية تعكس المعاناة التي يعيشها الفرد يوميا. ومن هنا جاء التساؤل حول مدى استيعاب حمادي لهذه المأثورات في الرواية، ومن ثمّ الكيفية التي وظف بها هذه المأثورات في إطار خدمة المضمون الأدبي شكلاً وموضوعاً فضلاً عن جدوى هذا التوظيف ومحصلته.

ومما يجدر ذكره أن استدعاء الأديب للمورث الشعبي يدخل غالباً في إطار سعيه نحو إيجاد بدائل للرمز المجرد بحيث يكتب الموروث الشعبي داخل العمل الأدبي حجم الرمز ويضمن بالتالي تواصلاً أكبر مع القارئ الذي يشكل له جزءاً من مكونات الذاكرة والوجدان، وقلة قليلة تورد المأثور الشعبي رغبة في بعثه من جديد . وبطبيعة الحال تتفاوت عملية توظيف الموروثات الشعبية، يختلف استدعاؤها من كاتب إلى أخر "فالتراث له خصوصيته دون ريب و من منبع الخصوصية يعانق المطلق في بعض جوانبه"[1] . ويوثق حمادي من خلال روايته الموروث الشعبي من عادات وتقاليد، ويغرف منه كل عناصره البنائية ويمزجها بالواقع فيغدو رمزا له عدة مستويات من الدلالات.

---

[1] حشلاف، عثمان: التراث والتجديد في شعر السياب. مرجع سابق، ص207.

وتسهيلا لغرض هذه المأثورات وطريقة استخدامها وتوظيفها في الرواية سأتناول كل موروث على حده فأتقصى ظهوره في الرواية ، وأحاول أن أسبر أغواره داخل مصادره الأصلية، ومن ثم التعرف على الصلات الفنية والمضمونية التي أقامها الروائي بين الأصل والواقع، وعلى ضوء هذا ستدور الدراسة حول المحاور التالية :

أ - استخدام التراث الشعبي (الفولكلور)

ب- استخدام التراث الديني الإسلامي.

من المؤكد أن الروائي عبد الله حمادي لجأ إلى استخدام الموروث في الرواية ليصنع الرواية واقعا ومتخيلا ، ويحقق غايات يهدف من وراءها إلى:

- بعث الموروث من جديد وتعريف الآخرين به كخلفية تراثية تحمل جينات البدايات والجذور.

- استخدام الموروث بهدف توظيف دلالاته ورموزه المعروفة لنقد الأوضاع كي لا تطاله الرقابة.

- محاولة النهوض بتقنية الرواية ببعثها من جديد في سياق مرتبط بالذاكرة الشعبية وبكل ما تحمله من بذور وجدانية كغاية فنية خالصة.

إن استدعاء الموروث كان هدفا نجد الرواية مجبولة به، وبعثه فضلا عن توثيقه وأرشفته كان أساسا بنيت عليه هذه الرواية؛ حيث استلهم الراوائي الموروث الديني والتاريخي وقام بإسقاطه على الواقع وإكسابه حجم الرمز، وهذه النقطة بالتحديد هي محور اهتمام هذه الدراسة في إطار العنوان الكبير الذي وضعناه، وهي استخدام الموروث الثقافي في الرواية.

والانطباع الأول الذي يخرج به قارئ الرواية يتلخص في التساؤل حول أسباب نجاح الروائي في روايته (تفنست) في توظيف المأثور الشعبي التاريخي يعكس تأثرا عميقا بالتاريخ الإسلامي ورموزه وتمثلا لحالات تاريخية متشابهة يراها الروائي على أرض الواقع، وبعملية إحصائية بسيطة سنجد أن الرواية تزخر بمثل هذه التمثيلات التاريخية .

وهناك ميزة تُحسب لصالح عبد الله حمادي وهي حرصه على المزاوجة بين التاريخ وعناصر البيئة التي يعيش فيها مما أعطى للإسقاط التاريخي دلالاته الرمزية الحاضرة وواقعيته، واستوحى من البيئة ما أنجز به النص الروائي. فالنص يقول ما لا يقوله التاريخ، أو الذي يسكت عنه، ويعيد الروائي قوله انطلاقا من مرجعية راهنة فيربط بين الحلقات التاريخية (الزمنية) المبتورة ويعيدها في نسيج روائي متخيل.

وهناك ثقافة شعبية وتاريخية فمن الثقافة الشعبية قوله:

"قرني قرني...وزيدوني طورني" [1].

"الأخت الكبرى تحمل بيدها الكانكي وهي فتيلة الزيت المضاءة والأخ الأكبر" [2].

"هذا الطائر المقدس إلى درجة تسميته بالحاج بلارج بدل اللقلق، فتقول ثقافة أهل القرية أن هدا الطائر تعرض للمسخ نتيجة تدنيسه للمقدس....والديدان والزواحف" [3].

"قرية الغرابة نظرا لكونها باتت مأهولة بأعراش أجبرتهم معارك فرنسا الدامية مع الفلاقة على الاستقرار بها...كل مايجي من الغرب مايفرح القلب، إذا كان ريح يشوي القلب وإذا كان غربي كلب بن الكلب" [4].

أما التاريخية فتمضي في مثل:

" أخموت في غمرة الذهول راحت تسكنه أشواق الاعتصام بجدائل شعر أستير المنزلقة على أكتافها والمنسدلة برفق ....إنها صبية منحدرة من سلالة جدتها لا باسيوناريا آخر القلاع الحمراء التي استعصت على المنصور بن أبي عامر أيام الحرب الأهلية....رغم انشطار اسبانيا إلى اسبانيتين...كذا الجدارية التي كثيرا ما تساءل المغفلون عن سر تلك الموناليزا المستلة من ريشة القرن

---

[1] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص43.
[2] المرجع نفسه، ص76.
[3] المرجع نفسه، ص60.
[4] المرجع نفسه، ص61.

العشرين....واختراقا للمألوف" [1].

"إن هؤلاء المعمرين ينعتون بالأصابع وتكلأهم العناية الفرنسية الحاضرة بدباباتها....العواقب الوخيمة" [2].

"وما يشغله أكثر هو القرائن السلبية التي علقت بوالدته الكتامية الأصل،فيردد في نفسه كعزاء قائلا يكفيها فخرا أنها من قبائل كتامة الصناديد الذين تغنى بمفاخرهم حتى مداح الفيلاج فهم من بنى مجد الدولة الشيعية الفاطمية،وفوق دلك المشيدون للجامع الأزهر ولمدينة القاهرة" ومن ثم "كما تتميز بخضرة الحقول المحيطة بها...والمفعمة بجنات معروشات تذكر بجنان أبي الفهر أيام الدولة الحفصية" [3].

ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نذكر أن عبد الله حمادي تعامل مع التاريخ بطريقة فنية يندمج في المكونات السردية، ذلك ما يجعل (تفنست) رواية أولا وتاريخا ثانيا لكنها ليست رواية ثورة ولا تاريخها، بل سيرة فرد مثقف وشعب فقد هويته وسط الإنزياحات السياسية والفكرية والاجتماعية يبحث عنها الروائي في دفاتر التاريخ المنسي،ويتخيل تاريخا آخر يتماهى مع لحظاته الراهنة منشئا سردية التاريخ التي ينزاح فيها عبد الله حمادي عن النص الأصلي، ويحاكي تاريخ الجزائر الماضي وتاريخ العرب المسلمين فيصنع شخصيات متخيلة تتفاعل مع الشخصيات التاريخية في إحالتها على الموضوع السياسي والوطني والديني.

ينتقل الحدث الروائي بين إحباطات سياسية واجتماعية منتجا مشاهد مشوهة للمكان، بينما نجد إشارات عامة للحدث التاريخي مدمجا في ثنايا القصص مما يعطي للتاريخ دلالة غير مصرح بها على الرغم من الإشارات التاريخية ، فيغيب التاريخ الموضوعي ضمن منظور الراوي ولكن تبقى الوثيقة حية وشاهدة على التاريخ في فترتين هما: فترة الاستعمار و فترة التسعينيات.

---

[1] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص21.20.
[2] المرجع نفسه، ص64 .
[3] المرجع نفسه، ص64.

نرجع فنقول أن النص يقول ما لا يقوله التاريخ، أو الذي يسكت عنه، ويعيد الروائي قوله انطلاقا من مرجعية راهنة، فيربط بين الحلقات التاريخية (الزمنية) المبتورة ويعيدها في نسيج روائي متخيل.

"أخموت وهو يسترخي في أريكة عربة القطار يستحضر لثامه الأبيض؟، وفروسيته مع يوميات الباطرول...مشكلة ذلك التناعم الأبدي بين مشفري ناقة طرفة بن العبد المرقال، وعلنداة النابغة التي تشبه الثور الوحشي....من نافذة القطار الجارف تبدو علامات الوصول إلى مشارف إيرونذاك المعبر الحدودي أي الصناديد من رجال الباسك لا يقلعون ....في هذه المخاضة الجبلية الكل يعتصم بالظلال ويتلفع بالخضرة والنضارة الفارهة، وبروح الحانات الخشبية المفعمة بلحم الجواميس والخنازير البرية....هؤلاء الجبليون لا يفقهون من لغة الطبيعة سوى بالرد على آهاتها بقسوة الشاقور" [1].

" إنها سيرتنا المعلقة بين الأمل واليأس بأشطان من برق......هناك بداية المنتهى ونهاية المبتدأ" [2]

"ويأتي الفصل الرابع الذي يحدده الملفوظ تنهد أخموت الترقي تنهيدة تشبه الشهيق أو النشيج ،ثم حملق مليا في زجاج نافذة القطار وهو يرسو في محفر جمارك إيرون بجبال البرانس.....كانت أستير إحدى التروزات التي أفرزتها ريشة سالفادور دالي" [3].

---

[1] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، صص13.12.
[2] حمادي، عبد الله: تفنست. مصدر سابق، ص15.
[3] المرجع نفسه، ص21.

الحداثة الشعرية
في المدونة المعاصرة الجزائرية

يتضح من استقراء الخارطة الثقافية في الجزائر أنها عانت وتعاني من فراغ كبير، وتتبع مسارا دائريا للبحث عن ما يعينها على تجاوز أزمتها، والشاعر في خضم هذه المعاناة يهرب الى قصيدته، وفي ذلك يقول (عبد الله حمادي) "وما تتبع بؤر الشعر المضيئة في عالمنا اليوم سوى احتماء بالكلمة، هذه الكلمة الشعرية الجميلة المثابرة التي تحولت بمثابة الملاذ الرحيم من هول هذه القيامة التقنية المدمرة لذواتنا" [1].

وهذا الفراغ جعل الشاعر أيضا يلتفت إلى ما ينتجه الغرب من أفكار ليلبي حاجته للاستزادة من المعرفة، وهذه الالتفاتة "بدت في بعض تجلياتها أثرا للكتابة الحداثية العربية لا يمكن إنكاره" [2] فقد مد الشاعر الجسور نحو الغرب وأذاب كل الجليد، وحطم كل الفوارق فلا فرق بين العربي والغربي. مثال على ذلك ما قاله (أدونيس): "الإبداعات الكبرى في الغرب سواء كانت دينية أو فنية أو فلسفية تجاوزا للتقنية أي (شرقية) الينابيع. إنها نوع من شرقنة الغرب" [3]. وهذا أنجب نخبة يشكل فيها الاغتراب عن قضايا المجتمع الفعلية سمتها الرئيسية يعبر عنها (أدونيس) بقوله أن "شعراء الحداثة العميقة يفرغون اللغة من شحنتها هذه الافرازات الاغترابية ويضعون القارئ أمام هاوية، لا يرى

---

[1] حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، د.ط ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة/ الجزائر، 2001 ، ص 186 .

[2] العالم، محمود أمين وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر. دراسات وشهادات. د.ط، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.إدارة الثقافة، 1988، ص 16.

[3] سعيد، علي أحمد: فاتحة لنهايات القرن. ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980، ص 331 .

فيها عادة أو تقليدا أو أي اقرار استلابي، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصلية"[1].

ويتساءل عبد الله حمادي في هذا الشأن. يقول: " أوليس الشعر الحداثي تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها ، وخيطا رقيقا يعض عليه الإنسان بالنواجذ في عالم أجهز على كل ليقيم النبيلة بواسطة آلة تقنية جهنمية تبث الرعب والدمار في كل أصقاع العالم حيث تكون الأنا الحداثية الشاعرة هنا تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها الجمالي فيه دون أن يترك فيها أثرا ، إنه وجه من وجوه المعاناة التي تتمرد بها على نحو يجعل من إبداعاتها نتاج عمليات لا واعية ، وممارسة لحس نقدي في الوقت ذاته"[2].

وتقول (خالدة سعيد) عن القصيدة الحداثية بأنها : "إعلان ثورة وتحد. هي ثورة على كل سكون وتقليد ، إنها تحد للقارئ المثقف. هي بهذا المعنى قصيدة عدائية ضارية لأنها تلغي الحكم القديمة: حكم الصبر والتروي والتحمل والانتظار والمسالمة. عدائية لأنها تهاجم القارئ في عقر طمأنينته وكسله"[3]، فالحداثة ليست كما يقول (يوسف الخال): "زيا أو شكلا خارجيا مستوردا ، وإنما هي نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد"[4].

وأمام هذا الوضع ولمواجهته "نرى الحداثي من خلال نصوصه وقد تملكته روح الداعية إلى مذهب جديد في تطرفه وحماسه، وهو يغلب مقولاته على ما عداها"[5]، ومهما يكن من اختلاف نشأة المذاهب واختلاف تفسيراتها

---

[1] المرجع نفسه، ص 252 .

[2] حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. مرجع سابق، ص 186.

[3] سعيد، خالدة: حركية الإبداع. ط2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982، ص 94.

[4] الخال، يوسف: الحداثة في الشعر. ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978 . ص 17.

[5] ع. ح: (تاريخية نزعة الحداثة). مجلة العالم، ع 252. بتاريخ السبت 10 كانون الأول 1988. ص 50.

لنشأة الحداثة، فهذه الأخيرة تملك مستوى جوهريا أو أكثر أهمية يجعلها مختلفة عن الشعر الكلاسيكي [1].

يقول عبد الله حمادي في (البرزخ والسكين) :

كنت الكلمة

وكان الغشاء ...

مسكون أنا بنافلة الأطوار

وبرزخ ما بين عافية وعاقبة

تتجاذبني شفتان

واحدة " للزهراوين

وأخرى خاتمة (للبقرة)

له النزول ولنا المعراج !! [2].

إن الشاعر الحداثي يتقدم إلى المجتمع والفكر كما ولو أن الحداثة هي الإنقاذ، والحداثي هو المخلص أو (المهدي) يبرز ممثلا لصورة الأب أو للذات المثالية، ويقدم نفسه بديلا أو خالقا للبديل، ومحضرا لمجيئه لأننا نلاحظ "بروز الأنا بروزا نرجسيا متضخما رافعا راية البشارة النبوية المتفردة " [3]. فالحداثة توفر تلك الرؤية النرجسية للحداثي داخل المجتمع أو في الثقافة؛ إذ أن الخطاب الحداثي قائم عل توليفة كبرى من التأمل حول المطلق والقيمة والوجود.

وبالنسبة لعبد الله حمادي بشأن الاعتداد بالأنا يقول "فلا أعتقد أن الاعتداد بالذات في بلد ينكر كل شيء ولا يعترف حتى بالأنا السلبية يكون ضربا من التطاول أو فهم على أنه كبرياء واعتلاء لا تليق بمن يريد أن يخاطب الناس أوراقا دون شوك . نحن في غابة من بشر، في غيمة من ضباب، في تحرش مستمر، يداهمنا، يقطع أمامنا الطريق، يفرش الشوك، يفترس أحلامنا البريئة يتمنى لو يجعلك خارج الدائرة، وتزداد لذة هذا الظالم المستبد بلغة الشابي أن

---

[1] كليب: سعد الدين: وعي الحداثة. دراسات جمالية في الحداثة الشعرية. د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1997، صص8. 11 .

[2] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. ط 3، مطبوعات جـ ـعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 118 .

[3] العالم، محمود أمين وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 37.

ينسفك من الوجود ، بالله عليك كيف يمكنك أن تقاوم وأنت في معبر غير مروم وخاصة إذا كنت ممن يريدون المغامرة في شرف مروم، لهذا تجدني قد نزعت من قاموسي شيئا يسمى الاتكالية أو الحماية أو التقنع، وقررت الخروج إلى الناس عاريا كأبناء البحر فمن تبعني فهو مني ومن عصاني فلا عدوان إلا على الظالمين" [1].

فمن ناحية نرى صور القلق والرعب تملأ الشعر المعاصر لأن كل شيء يبدو فريسة للفجأة معرضا للتغيير، ومن ناحية أخرى يصّر الشعر على أن يغير وجه العالم، أن يجعل التغيير والتبدل والتغير سمة هذا العصر، وهذا التناقض هو نتيجة الصراع والاصطدام، ومن المؤكد أن هناك قصائد تضطرب في مضطرب واحد ، وهو مضطرب الحداثة بما فيه من ضبابية، ولقد حاول عبد الله حمادي أن يرسم مفهوما حداثيا للشعر الذي يعتبره "خرقا للعادة، ومحاولة مستمرة للهدم والاحتذاء" [2]. وهو ينحاز بذلك إلى طقس اللغة "فلغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر" [3]. واللغة الشعرية لديه "هي طقس استحضار روح متحرك اسمه الدلالة " [4].

يقول عبد الله حمادي في (البرزخ والسكين):

في عماء بالقصر

والمد ...

تمثل بشرا سويا

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد (بدحية الكلبي) ... !

يهب المطلق ...

كان ذلك ... قبل العماء [5] .

---

[1] حسين خمري وآخرون . سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي . ص 30 .

[2] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين . ص 5 .

[3] نفس المصدر السابق . ص 5 . 6 .

[4] خالدة سعيد . حركية الإبداع . ص 139 .

[5] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص 116 .

إننا أمام لغة جديدة، مبتكرة، مشوشة. تجاوز الشاعر من خلالها المألوف والمبتذل، ورفعها إلى مستوى الاحتفاء. هناك معنى حاضر غائب لا ينهي النص عند معنى حيث أصبحت مغامرة الشاعر مع اللغة، وأصبحت رسالة الشاعر رسالة كشف أكثر مما هي رسالة بث. ظلت القصيدة حينها متفتحة لتنبثق عنها الإنجازات القادمة بحيث تشكل من مجاميع الشاعر أو قصائده إطارا كليا ملتحما يجسد نظرته للحياة وتشكل وعيه وعلاقته بالكون. فالحداثة "موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها فهي ليست أشكالا يقتبسها الإنسان أو زيا يتزيى به لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء" [1] . يقول عبد الله حمادي في (البرزخ والسكين) :

كنت اليسر .. وكان العسر

يأسرني بجسور

يرتبها الفاسق والمأجور

وتقرب بين شفاه امرأة

من صخر !!

تنام في شرفات

يزني في محراب عفتها

حمام .. وغراب (...) [2] .

الشاعر يحاول إثارة الإحساس بالغرابة عن طريق الاستعارات المفاجئة غير المتوقعة. واللغة في هذا المقبوس الشعري ليست "مهمتها نقل أفكار أو حقائق خبرية ذات قوالب محدودة، وأشكال نمطية متعارف على صيغها" [3] ، بل وظيفتها "الانفعالية" [4] . فالخطاب الشعري على هذا الصعيد يحاول " تمثيل

---

[1] يوسف الخال . الحداثة في الشعر . ص 16 .

[2] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص 153 .

[3] عبد الله حمادي . الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع . ص 169 .

[4] نفس المرجع السابق . ص 170 .

الحقائق برسم جماليتها بظلال الكلمات المشحونة بالدلالات لتصبح قيمتها في جوهرها تحمله لا فيما تعبر عنه بالمفهوم المجرد" [1].

ويعرف (يوسف اليوسف) الحداثة "بأنها هي اللحظة المعانقة والمفارقة في آن ومعا. المعانقة للتراث والمفارقة له" [2]. ورأي (عبد الله حمادي) حول هذا يجسده في أحد ردوده بقوله أن "الذي لا يتحول هو الجماد. هو الموت. هو الانكسار. إنني ما زلت على العهد. مع كل قناعاتي. أنا أديب مسكون بهاجس التراث حتى النخاع. قد لا تصدقني إذا قلت لك أنني بدأت إدراك قيمة هذا التراث يوم وقفت وجها لوجه مع آداب أخرى، وملكتني اللحظة الهاربة من معانقتها في لغتها الأصلية فحصل ما يشبه المكاشفة بلغة المتصوفة آنذاك أدركت ما يخبئه تراثنا العربي الإسلامي من كنوز لم يقدرها أدعياء الثقافة حق قدرها، بل راح بعضهم يطالب بإعدامها حتى يتسنى له ولوج عالم الحداثة متجاهلا أن لا حداثة حقيقية دون الخروج من رماد التراث" [3]. ومما نستنتجه من هذا الكلام أن الحداثة لا تُناقش بمعزل عن التراث من المنظور الشعري عند (عبد الله حمادي)، فهي ليست دفنا للماضي كما أنها ترفض التقسيم القديم للعالم. تؤلف بين المتناقضات، وتتخطى شرعة المنطق.

والشعر كإفراز حسي يتحرك مع ما حوله من أشياء، ويلبي طموح الشاعر في التعبير عن الذي يشتعل في ضميره مما يدعوه إلى التحرر من ختم (امرؤ القيس، وعنترة بن شداد والذبياني) وغيرهم لأن الحداثة تدعوه إلى أن يستوعب ظرفه ومحيطه ومؤثراته، ويتحرك على أساس حاجته إلى التعبير والتبديل لدرجة أن القارئ أصبح ينظر إلى قصيدة الحداثي بهيبة وشك خاص، وتوجس شديد لأنها تظل طارئة على سياق الشاعر، وعلى نموه الثقافي والجمالي، فالقصيدة الحداثية "لا ترفعها حداثتها على قصيدة قديمة، وإنما ترفعها وبحق على قصيدة مجايلة لها نظمت على غرار القديم" [4].

---

[1] نفس المرجع السابق . ص 170 .

[2] محمود أمين العالم وآخرون . في قضايا الشعر العربي المعاصر . ص 16 .

[3] حسين خمري وآخرون .سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعرعبد الله حمادي.ص 28 29

[4] يوسف الخال. الحداثة في الشعر . ص 23

يقول (عبد الله حمادي) في (مدينتي):

مدينتي ...

مثابرة : الخبز والبنون

شعارها الجهاد

وعودة الميلاد

نبيها "الحسين"

وسيفها "يزيد"

حوارها "صفين"

وقلبها "جانين"

أغلبها مرتزقة

وجلهم عنين .. ؟ !. [1] .

وفي شعر الحداثة لجأ الحداثي إلى استعمال الرموز حيث "طرح شعر الحداثة أنماطا عدة من الرموز الفنية التي تمكنت من تكثيف تجربته الجمالية، وفي علاقته بالواقع الاجتماعي- التاريخي الذي راح يتنامى فيه، بحيث جاءت هذه الرموز بوصفها معادلا فنيا موضوعيا للهواجس الاجتماعية والفردية التي برزت مع بروز هذا الشعر" [2] .

لقد وظف الشاعر (الحسين - يزيد - صفين - جانين)، وكل من هذه التوظيفات رمز "حامل انفعال لا حامل مقولة " [3]. كما أنه سعى إلى تراكم الرموز التي يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر أراد أن يعبر عن فوضوية الواقع الاجتماعي والسياسي من خلال هذا التراكم في هذا المقبوس الشعري القصير لأن حضور هؤلاء جميعا في وقت واحد يؤدي حتما إلى الفوضى والفتنة والخراب. لأن هذه الرموز لا تحمل نفس المحمولات، فالحسين ليس يزيد، وصفين ليست جانين، ومدينة الشاعر مدينة تجمع كل المتناقضات.

---

[1] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص 113 .

[2] سعد الدين كليب. وعي الحداثة . ص 74 .

[3] نفس المرجع السابق . ص 72 .

كما أن الشاعر الحداثي نلمس في شعره غموضا "وبرغم ما في هذا الشعر من غموض كذلك وإن اختلفت مستوياته هو في أغلب الأحيان غموض التعبير الشعري نفسه، وغموض الخروج عن المألوف. كشفٌ للجديد المتخلق في واقع الخبرة الاجتماعية والإنسانية الجديدة، فضلا عن الغموض الذي تفرضه الأوضاع غير الديمقراطية التي يعانيها المبدع العربي، وما يواجهه من عسف وقمع في مختلف البلاد العربية "[1].

هذا الغموض - إن بدا للبعض - عند تيار شعر الحداثة "ليست القضية فيه أساسا هي قضية الغموض التعبيري أو التعقيد في بنية التعبير الذي يحد من القدرة على التوصيل، بل هي قضية ما وراء هذا الغموض وهذا التعقيد من فلسفة فنية وحياتية تجعل من هذا الغموض وهذا التعقيد، ومن صعوبة التوصيل بالضرورة نتائج طبيعية للعزلة والاغتراب والتعالي عن الواقع"[2].

يقول (عبد الله حمادي) في (يا امرأةً من ورق التوت) :

من حمإ مسنون

ترهقها الخطيئة ،

والبحث في عماء

لا يدركه البصر

وأمره بين (كان) و (كن)

جئنا

والفلك مصدره التنور

... كان البحث مسبوقا

بغراب يوري سوأة للعاشقين[3].

وتبرز الدعوة التي يتبناها الشاعر الحداثي في استخدام الخط العربي الزخرفي لكتابة الشعر، أو لكتابة بعض العناوين لتحقيق الفراغ المكاني في

---

[1] محمود أمين العالم وآخرون . في قضايا الشعر العربي المعاصر . ص 47 .

[2] نفس المرجع السابق . ص 123

[3] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص 121 .

بنية التعبير الشعري، ويعتبر هذا التيار الشعري ممثلا للحداثة في الشعر المعاصر كما نجده عند (عز الدين ميهوبي) في ديوانه (ملصقات). حيث تنوعت الخطوط التي كتب بها الشاعر عناوين ملصقاته دلالة على تنوع مضامين الملصقات وهو يكتب عنوانا بهذه الطريقة (سلطوي سلطوي سلطوي سلطوي سلطوي سلطوي) [1] . ليقول أن السلطوي المتعطش للسلطة هو نفسه وإن لبس ألف لباس كما في الخط وإن اختلف شكله أو خط كتابته فهو محمول يؤدي إلى نفس الموضوع.

و(ملصقات) هي أوراق من هنا وهناك تقص وتحفظ لأهميتها، وتتعلق بموضوع ما يخص صاحبها. و(عز الدين ميهوبي) عندما يثبّت هذا المعنى على جسد النص الشعري فإنه يبرز بعض الكلمات بلون أسود قاتم فلأنها أحداث، أو أسماء لشخصيات تميز الساحة، ولأنها بالقياس إلى ما عداها في النص تمثل نتوءات يصطدم السيل بها ويتعثر، ولكنه لا يلين ولا يتوقف. فالشعر مستمر كما الحياة، والقارئ يشعر بهذا الاصطدام لأن الشاعر يحمله على أن يندمج في النص ذاتيا. وقد تزعزع هذه الكلمات البارزة كيانه، وتفسد عليه التمتع بالقراءة، لكن قد يستمر في القراءة لأن ما يشده إليها أقوى من اسم، أو حدث عابر، ولو كان مكتوبا بخط أسود بارز. وقد يكون من دلالات ذلك أن مهما كانت النقاط السوداء كثيرة فإنها تعد أحداثا عابرة زائلة بالنظر إلى عنفوان التاريخ، والنقاط السوداء لا توقف مجرى الشعر، وإن بقيت وشما على جسد النص. يقول في Mandela

لأنك من طينة الرفض

قلت احتراقي يضيء الطريق

تذكرت أنك في السجن قلت

أموت وتبقى الطريق

ثلاثون عاما ..

بقايا ملامح وجهك ترسم شكل الطريق

وحين طلعت كما الشمس

---

[1] عز الدين ميهوبي . ملصقات . ص 110 .

من سجنك الأبدي ..

رأوك الطريق [1] .

ويعمد الشاعر إلى استخدام الكلمات والأسماء بحروفها اللاتينية، أو إلى كتابتها بالمقلوب. كما أن الشاعر نجده يلجأ إلى عملية تشكيل بصري أخرى حيث نجد ذلك في نص (عبد الله حمادي) في اتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى الشمال، فالتشكيل الفضائي للنص قد يكون محاولة للتميز داخل هذه الأشباه الكثيرة، ومحاولة خلق فضاء كتابي جديد ومتميز هو محاولة فرض معنى جديد ومتميز. يميز صاحبه عن باقي الكتاب عبر التاريخ وعبر جغرافيا الإنسانية [2] .

لقد استعمل (عبد الله حمادي) (فضاء-الصفحة) بشكل مغاير للكتابة الطبيعية حيث ترك البياض على الكتابة بالعربية على يمين الصفحة بدلا من يسارها حتى يبدو النص من بعيد لمن ينظر إليه كما لو كان مكتوبا باللاتينية. وهذا يستطيع أن يظفر به القارئ في قصيدة (البرزخ والسكين) و (يا امرأة من ورق التوت) و(لا يا سيدة الإفك) و (الشوفار) من ديوان (البرزخ والسكين).كما نجد كذلك علاقة النص العربي الجزائري الحديث بالرسم نموذجه في الديوان ذاته [3]، حيث جاءت (رباعيات آخر الليل) مشفوعة بتدخلات فنية سريالية تعضد صوفية الرباعيات، أو في (ملصقات) عز الدين ميهوبي.

لقد لجأ الشاعر الحداثي إلى كل ذلك وعيا منه بضرورة التغيير لأن "النصوص الحديثة بدأت تغير تفكيرنا إزاء فضاء اللغة، فاللغة تعبر من خلال خاصيتها الفضائية ولكنها أيضا تعبر عموديا إذا انكتبت. وفي ذلك يقول ملارميه: إن التفكير هو كتابة دون أدوات . أي أن ترتيب الكلمات في الذهن كي تشكل صورة معينة هو شيء من استغلال فضائها" [4]. فالنص الحداثي إذا تغير ترتيبه على البياض تغير معناه في المفهوم الحداثي.

---

[1] نفس المصدر السابق . ص 88 .

[2] Gerard Genette . Figures II p 48 .

[3] انظر: عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . دمشق . وزارة الثقافة ، 1998 .

[4] Gerard Genette . Figures II . p. 48

دلالة البياض والتشكيل البصري للغة في الشعر الجزائري المعاصر

اعتمد النص القديم في تبليغ خطابه على الصوت وعلى السماع؛ أي المشافهة، واعتمد على الموسيقى والأوزان الشعرية مما ساعد على تداوله وحفظه. أما النص الحديث الذي أصبح متداولا بالمشافهة والمكاتبة فلم يقتصر على ضرورة وجود القطبين الاثنين: قطب الصوت الذي يشمل كل جماليات اللغة، وقطب المعنى. هذان القطبان اللذان يعيشان معا داخل النصوص، ومن خلالهما يمكن تكوين الدلالة بحيث " أن الشعر بنية لغوية خاصة ذات دلالة فعالة، وليس التوصيل في الشعر إلا هذه الدلالة الفعالة النابعة من بنيته اللغوية الخاصة. ولعل هذا ما يجعل الشعر بطبيعته غامضا ، أي مختلفا عن اللغة العادية رغم استعانته بمفرداتها . انه يصوغ هذه المفردات ويوظفها على نحو يختلف عن صياغتها وعن توظيفها في لغة الحديث العادي الذي يتسم بالتقريرية والمباشرة" [1].

بل حول قطب اللغة وقطب المعنى من مجرد وعاء حامل للدلالة إلى فضاء وفراغ متوتر. وفي هذا الشأن يقول (جيرار جينيت) " قد يكون أهم ما جاء به ستيفان مالارميه هو الإشارة إلى إمكانيات التعبير الكامنة في النص حينما يتحول إلى نص مكتوب، إلى موجود قابل للاقتناص النظري الحسي فنحن اليوم (بعد قرن من مالارميه) نفهم أن الكتاب هو موجود كلي كامل دال في أدنى مستوياته ودال في أعلى طبقاته ، دال بكل مكوناته . وتغييرنا لأفكارنا حول فضائية النص الدالة جعلنا نهتم كثيرا بالتموضع الفضائي اللازمني للنص كإشارات دالة، الكلمات، الجمل، الفقرات، وكل المكونات الصغيرة لما نسميه خطابا" [2].

---

[1] محمود أمين العالم وآخرون . في قضايا الشعر العربي المعاصر . ص 29 .

[2] GERARD GENETTE . FIGURES II .P45

وهذه الفراغات الدالة في بنية الشعرية المعبرة عن عوالم غير منظورة لا يمكن للغة أن تعبر عنها إلا بفراغات لغة الشعر كتلك الفراغات المكانية التي تترك بين كلمات أو أبيات أو تمتلئ بنقاط أو فواصل. يقول (محمد الماكري): "إن الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء. إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي الذي أبعاده الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات" [1] .

ويعتبر ديوان عبد الله حمادي (البرزخ والسكين) خير ممثل نسلطة البياض "وقد درس الماكري تحت مصطلح الاشتغال الفضائي الدال طريقة العرض الكتابية للمعطى الشعري، حيث يساعد هذا المستوى الفضائي على خلق إمكانات متعددة للقراءة، فالنص الشعري الحديث يستثمر طريقة العرض الشعري عبر تضاريس البياض ليخلق تناسقا جديدا يوازن بين السواد باعتباره مدار الهجوم، والبياض الذي أثناه هذا الفعل فغدا يستميت في الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة . أسئلة العصر . ولعل الإجراء يحاول تعميق الهوة بين الاثنين كما أنه يحاول خلق التواصل مع القارئ الذي بات يمارس فعل التلقي من خلال العرض البصري للشكل الشعري" [2]. فعبد الله حمادي تميز في ديوانه بطريقة غريبة في كتابة بعض قصائده لا سيما (البرزخ والسكين) فهي مكتوبة من الجهة اليسرى لا من الجهة اليمنى على خلاف العادة، ونعدها طريقة - على غرابتها - مبتكرة تماشت مع حداثة اللغة التي كتب بها الشاعر نصوصه. هذه الطريقة سمحت للبياض أن يتنفس في فضاء على يمين الصفحة مانحا القارئ استراحة قبل أن يصدمه السواد كاسرا الروتين ومألوف العادة. محدثا دهشة، تشويشا غامضا لدى القارئ لكنه يغري بالقراءة.

---

[1] محمد الماكري . الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهراتي . ص 103 .

[2] حسين خمري وآخرون سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ص 322

تعمد الشاعر أن يترك هامشا مهما للقارئ على اليمين بالنسبة للكتابة بالعربية، مما يوحي بأهمية القارئ "فالنص الذي كان يحسد كاتبه عليه، أصبح ملكا له يشاركه في كتابته" [1].

وبهذا الشكل يقدم النص نفسه "بطريقة جريئة تتشاكل أحيانا مع أجناس أدبية أخراه فهو يمنح قيمة معيارية لعنصر البياض، حيث يخالف الشكل الشعري القديم الذي لا يترك مجالا واسعا لهذا المتخفي" [2].

إن البياض ليس فعلاً بريئا أو عملاً محايداً أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته بل هو الهواء الذي يتنفسه النص أضف إلى ذلك أن البياض قد يصبح دالا بصريا يوجهنا في تحديد مقاطع ألنس الشعري التي تنظم معمار القصيدة، وتبرز في شكل تفضئة قوامها الانتظام والتكرار . يقول (عبد الله حمادي) في (لا يا سيدة الإفك):

أمطرني وجع ليلي

سافرت على مقربة من فمها

أيقنت سرابا بحريا

يختط طريق عنايتنا (...)

هو السفر الممتد على وجعي

أيسره العسر ،

أعذبه الألم الملقى

على شفة من عبق الأزهار (...) [3]

البياض يحيلنا إلى تعدد فضاءات النص سواء كانت لغوية أو طباعية أو ثقافية؛ إذ لا يمكن في هذه القصيدة البصرية – إن جازت التسمية - أن نتناول الكلام بالتحليل دون أن نهتم بفضائها ومظهرها وأشكالها المرئية كما أن

---

[1] نفس المرجع السابق . ص 324 .

[2] نفس المصدر السابق . ص 320 .

[3] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص 156 .

الاهتمام بالشكل البصري يبقى منقوصا ما لم يقترن بالكلام وعلاقته بالسياق.

ولا يجدر بنا القول بعد الإمعان في هذا المقبوس الشعري سوى القول بأن "الفضاء داخل النص يملك لغة معينة هي التي يجب اقتناصها" [1]. وقد تكون لعبة البياض والسواد فضاء "له علاقة مع الطريقة التي يتم بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب كالغرفة أو المكتب أو قاعة الجلوس مثلا " [2].فالقصيدة في هذا الإطار تصنع عالمها الجديد عبر الرؤية التجاوزية للمستقر والثابت والمظهري والمحدود. إنها تنويعة مجردة تذوقها يتطلب جهدا عقلانيا، وإعمالا فكريا في أغلب الأحيان "وإذا شئنا اختصار الفكرة نقول إن الفضاء النصي للعمل الأدبي لا يخضع لزمن القراءة التسلسلي النظامي ، ولكنه ، كلما تجلى ، ومثلما تجلى ، وبالشكل الذي يتجلى به ، يحقق معنى جديدا لجانب العمل الزمني ، ففضاء الورقة يفتت زمن النص وزمن القراءة ، ويعيد تشكيله من جديد" [3].

يقول (عز الدين ميهوبي) في (قناعة):

في بلادي ..

طالب الحاجة ..

لا يقنع ـ طبعا باثنتين

أنت إن أعطيت عينين لأعمى

قال :

هات ....

.... الحاجبين ؛ [4].

إن "الأشعار القصيرة تتقدم أمامنا كأنها لوحات زيتية تامة ومحددة بإطارها وهي إعادة تحديث للتشبيه القديم بين الرسم والشعر [منذ هوراس والثقافة اللاتينية] ، فالدلالة تبدأ مع العنوان لتركز على أدنى الإشارات اللغوية

---

[1] GERARD GENETTE . FIGURES II .P 43 - 44

[2] محمد الماكري . الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهراتي . ص 104

[3] GERARD GENETTE . FIGURES II .P46

[4] عز الدين ميهوبي . ملصقات . ص 59 .

كالأفعال وإيحاءاتها والكلمات وما يجاورها ، واختيار طول الأبيات وعدد الملفوظات ... الخ "[1]. لقد توزعت الأدلة على مساحة النص، وجاء البياض ليحقق دلالة عدم القناعة. فالنقاط المتتالية على طول سطرين شعريين هو فراغ دال على انسيابية متدفقة لا تعرف التوقف شأن القصيدة الحديثة المعاصرة كالذي لا يقنع ولا يشبع، فقائمة طلباته دائما مفتوحة لا نهاية لها، وفي هذه الحالة "حينما لا تتسع العبارة لحمل رؤيا الشاعر والتعبير عنها، يستعير الشاعر لغة الحبر السري، أو البياض المقنن والملغم ليمحو به ذلك الضيق حتى إذا ما جاء القارئ ملأ تلك الفراغات بما يناسب شعرية القصد، وهو طموح مغر بالنسبة لأي قارئ" [2]. يقول (عز الدين ميهوبي) في (نشرة):

آخر الأخبار قالت :

رجل باع ابنه من أجل مسكن

وبقايا حائط الألمان .. معروض بـ L ondon

وصلاة الحزب من دون مؤذن

ورشاوي هربت في جيب مؤمن

وشباب .. قام في الأحزاب يلعن

آخر الأخبار قالت :

....

....

وأنا في ملصقاتي .. أتمعن؟ [3].

فراغ مملوء تحول الشاعر من همزة وصل إلى همزة قطع فقطع ليضطر القارئ أن يقع ويوجد هذا الفراغ. ماذا قالت آخر الأخبار ؟ هذا ما تطرحه النقاط المتتالية. أسئلة تؤجج الرغبة في معرفة الجواب. هذه الرغبة التي تشتعل في

---

[1] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P35

[2] حسين خمري وآخرون،سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعرعبد الله حمادي،ص 324

[3] عز الدين ميهوبي . ملصقات . ص 94 .

البياض (النقاط) . وهذه الأخيرة التي تفتح بابا واسعا للتأويل وتحيل على دلالات لا حصر لها : إما أن الذي لم يذكر أفظع وما خفي أعظم. أو أن تكرار ما قالته الأخبار يبعث على السأم والملل والإزعاج. أو أن ما تقوله الأخبار أصبح من اليوميات المألوفة "فالناقد المتمعن يوقن بأن الفضاء علامة متميزة جدا. فهذه العلاقات الفضائية الأفقية المؤسسة للبنية الخطية، وتلك العلاقة الأوسع التي تقوم بين البياضات والسوادات الموزعة على الصفحة من حيث شكلها وتوزيعها هي (دال) يحمل (مدلولا) مهما يساعد القارئ على إيجاد تأويل وتخريج لكلمات (دوال) القصيدة " [1]. يقول (عبد الله حمادي) في (مدينتي):

مدينتي تذكارها

التنكير والتشريد

و((معقل)) يصدر

وآخر يعيد

مدينتي داهمها ((الفجار)) و ((المجوس))

فخيلهم تدك براءة النفوس

فشتت رؤاها

وهشمت صداها

ولغمت خطاه

شهوة الطقوس (...)

مدينتي .. مدينة الشهيد والتسبيح

حليفة الفجار والمجوس [2]

أول ملاحظة نلاحظها أنه " توجد وحدة كبيرة بين شكل النص ومحتواه، فالقصيدة التي تعبر عن خراب ما وعن فوضى ما في الأحاسيس لا

---

[1] حسين خمري وآخرون.سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعرعبد الله حمادي.ص 175

[2] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص 102 .

تستطيع أن تكون منظمة ومرتبة ومنطقية ومتماسكة " [1] . وثاني ملاحظة هي تلك العناصر الغائبة عن النص، وتلك المساحات من البياض المتمثلة بنقاط الحذف (...) "وهي إشارة أيقونية تحدد مواطن الحذف والزيادة كما تبين آفاق ضيق العبارة " [2] .كما تجسدت على جسد النص كثرة النقاط المتتالية تجبر على التوقف. يقول (هادي قدور): "يكثر التوقف في الشعر الجيد، يكثر التقطيع، والتوقف والتقطيع يخدمان دائما الانسياب والوحدة، توقف كي تنساب أكثر، واقطع النص أجزاء كي يتماسك ويتوحد أكثر" [3] .والنقاط دالة على نص غائب ودالة في نفس الوقت على بلاغة البياض الذي تركته ليقوله القارئ، فيصبح حينها جزءا من العملية الإبداعية، وشريكا مهما في الكتابة لأن "الدور الذي تلعبه البياضات كمؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها العنصر البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ " [4] ، ويقول:

مدينتي ...

محاصره

" بالزنج " و " الدهاقنه "

أعرافها مزيفه

أحلامها مكيفه

ونسلها قراصنه

هواؤهم مكين

ومكرهم دفين

وفسقهم سخيف ؟! [5]

---

[1] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P6

[2] حسين خمري وآخرون سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ص 325

[3] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P13

[4] محمد الماكري . الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهراتي . ص 159

[5] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص

وهذا المقبوس الشعري يقيم علاقة تناصية مع قصيدة صلاح عبد الصبور (انعتاق) التي يقول فيها:

وصحوتي غارقه

في مهمه سحيق

قنينة مهشمـه

ولقمة مسممـه

وخطوة محطمه

وصخرة ميممه

تلوح خلف الأكمه

مشنقة مرممـه [1].

كلا المقبوسين الشعريين صرخة غاضبة يائسة تعبر عن الفجيعة، وتلاحُق التفعيلات يوحي بالأزمات المتسابقة مع الزمن، حيث الشعر "تبزغ معه اللغة سابق للحدس يكون فكرة يعزلها البياض على الورقة. جزيرة من المعاني وسط الورقة، وقبل اللغة أصلا يكون اهتزازا للذهن. كثافة . توترا عاليا ومتميزا لهذا الذهن" [2].

إن نص البياض يتجدد مع كل قارئ جديد زمانا ومكانا، وما نلاحظه أن "الكثير من القصائد الحداثية حاول استنطاق الصمت، وإبعاد الصراخ عنه وحتى عن القصائد التي تمتلئ بالجراح والخدوش. إن بلاغتها تكمن في كون الصمت والسكوت أكثر فضحا للألم من الصراخ والعويل... وهذا دور الأشكال الدائرية، وترتيب الأسطر الفوضوي، والأشكال الطباعية الأخرى، وهذا هو الدور الأكبر للبياض" [3]. يقول (عبد الله حمادي) في (البرزخ والسكين):

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور . ص 94 .

[2] HENRI LEMAITRE . LA POESIE DEPUIS BAUDELAIRE . p100

[3] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P50

(...) كانت تغمرني الفتنة

وضياء الفلك موؤود على الجودي

وضحايا زمن مسفوك

من شبق السلطان (...)

رؤيا من فلق الإصباح

فاتحتي

... وهجوم ليلي يلجمه

التقنع والجريمة

... خيال في خيال !

سؤال في ظلام !! .. [1]

لقد أصبح الشاعر الحداثي يركز على البياض تركيزا بالغ الأهمية لأن "ترتيب البياضات والأبعاد بين المقاطع الشعرية والفضاءات الكتابية أصبح ذا قيمة دلالية وإيحائية كبيرة " [2]. هو نص موازي غائب يستوجب إحضاره، وهذه تعد مهمة القارئ في استحضاره، بحيث " يعتبر البياض للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة الى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهمــا أشياء نابعة من الذات" [3]. يقول (عبد الله حمادي) في (مدينتي):

مدينتي ...

روايه

... مدبره

طويله

((معتقل))

مسيره ...

---

[1] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص

[2] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P31

[3] محمد الماكري . الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهراتي . ص 104

مبرمجه

مثيره

ونشرة الأخبار

يخرجها المسدس

و(كورس)

التجار ... [1].

إن الشعر الفضائي هو الذي يتشكل معناه من خلال الفضاء الذي لم يعد إطارا أو ديكورا محايدا، لأن "الفن لا يصف الفضاء، ولا يتحدث عنه بل يحققه، ويتحدث من خلاله" [2]، وشكل النص يدل على شيء فيه، وليس الشكل قالبا جاهزا نأتي به ليعين النص، لأن "ما يبحث عنه هو شيء مثل مقاربة لفضاءات النص في حالة تفاعلها لا كمونها، دالة بذاتها لا مدلول عليها بواسطة عناصر أخرى خاصة بالنص بالذات. لا مستوردة من خارج النص كمعنى جاهز، ممثلة لأسرار النص لا يتم تمثيلها هي بواسطة عناصر داخل النص" [3].

فالمدينة على هذه الصورة يرفضها الشاعر، وكل شيء فيها يجعل العلاقة بين الشاعر ومدينته تنفصم، فهي تبدو كالميت المكفن بطغيان البياض تعمها الفوضى.كما يبدو السواد أمام هذا البياض الطاغي ما بقي من ألواح سفينة تحدت طوفانه الطاغي. فالبياض يريد أن يغرق السفينة، والشاعر يحاول جاهدا أن ينقذ القصيدة/المدينة . أو أن البياض جاء لتطهير دنس السواد/الكتابة "فالتبييض هو تطهير اللغة من نجاسات الكتابة وتطهير للأرض من نجاسات البشر و تطهير للإنسان كذلك من الكفر والشرك" [4]، أو يشبه شكل القصيدة المدينة التي يهجم عليها بحر هائج فتنحسر أمامه.

---

[1] عبد الله حمادي . البرزخ والسكين . ص 109 .

[2] GERARD GENETTE . FIGURES II .P44

[3] GERARD GENETTE . FIGURES II .P44

[4] مالك بوذيبة (الكتابة الى بياض . ما بعد الحداثة والنص الأخير) . مجلة الكتابة . تصدرها مديرية الثقافة لولاية سكيكدة . عدد 1 .مجلة فصلية . 1998 . ص 43 .

وفي الشعر الحر على وجه الخصوص يبرز التماثل واضحا بين "الكتابة والجغرافيا، بحيث تبدو نهايات السطور (الأبيات) كما لو كانت رؤوسا خلجانية ذاهبة في بياض الماء، أو في ماء البياض" [1]. هناك موجات كبيرة من الصمت ترسل ذبذباتها في قصيدة (مدينتي) والقصائد الأخرى التي كان البياض لغتها، ونصها الغائب. والصمت فيها علامة العدم وفي نفس الوقت سيطرة الوجود. إنه عميق وجذر عمقه تحدده القراءات المختلفة. المهم أن هذه القصائد "تتجه نحو الصمت بنفس الطريقة التي نهبط بها إلى الذاكرة" [2]. صمت يلح علينا الإصغاء له، يصعب علينا تحديده رغم أنه رجع صدى لرواية مدبرة.

والنص الجديد لم يعد يعتمد على الصوت وحده ـ كما سبق أن ذكرنا ـ بل أصبح يعتمد كذلك على اللوحة الفنية مستمدا هذه التقنية من استفادته من الفنون التشكيلية الحديثة، وعلم (البصريات) الذي يعد ثورة علمية "ويضيف مارسيل بروست إلى هذا المفهوم مفهوما آخر هو الذي اهتم بالزمن كثيرا وسمي روايته (البحث عن الزمن المفقود) فهو يشير إلى العامل المنظور لعمله ككل فيقول أن بين مختلف الأجزاء الملموسة لعمله علاقة دالة على العمل ككل وعليه كجزء صغير، ويقول أن هناك وحدة خطية فضائية يجب اقتناصها داخل روايته. علاقات عمودية غير أفقية منظورة لا ملتقطة بالذهن. وكان لأجل ذلك كله يشبه روايته بالكاتدرائية ذات الغرف وذات الطوابق. ذلك البناء الذي يجب التقاطه بالنظر إلى كل الجهات بالنظر وإعادة النظر بالقراءة ذهابا وإيابا إلى الأمام وإلى الخلف" [3]. فبما نشبه قصيدة (عزالدين ميهوبي) الومضة (المقبرة) ؟ عندما يكتبها:

دمهم شجرة

واحد

خمسة

---

[1] نفس المرجع السابق . ص 43

[2] غاستون باشلار . جماليات المكان . ص 167

[3] GERARD GENETTE . FIGURES II .P46

عشرة

مائة

مائتان

مئات

هنا وردة

وهنا مقبرة [1].

هناك إيقاع بصري مخصوص يبث نصه حسب الصورة التي يقدمها السطر الشعري، ومتعة المشاهدة تغري بالتأويل ودال هذا التوزيع والتشكيل البصري يحيل على مدلولات عدة. ويعد التشكيل البصرى بنية أساسية من بُني الخطاب الشعري عند (عزالدين ميهوبي)، ودالاً ثرياً يوجه فعل التلقي استناداً إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه معطى ثابت بل بوصفه صيغاً متحولة تنتظم وتشتغل علي نحو يسهم في إنتاج الدلالة، ولعل الشاعر يريد من خلال هذا (السلم/ الدرج) المشكل شعريا أن يقول الصراع المحتدم بين ثنائية الموت /الحياة. كلما زاد عدد الضحايا نزولا اتسعت المقبرة واستيقظ الموت، وكلما نقص عدد الضحايا صعودا كانت الشجرة وكانت الحياة. ببساطة ألا تريد القصيدة من رسمها التجريدي أن تقول من الموت نصنع الحياة تماما كالشجرة التي تمد فروعها إلى السماء، وأصلها ثابت في الأرض تستمد منها الغذاء (السماد) الذي تَكوّن من أجساد الموتى المتحللة. ويقول (عز الدين ميهوبي) في (بكائية بختي):

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنت..

هو..

أنا..

هي..

---

[1] عز الدين ميهوبي . ملصقات . ص 43

هم..

هن..

نحن جميعا..

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن ..

إذا لم نمت مثل كل الأحبة يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن ؟ [1].

لا أكثر من البياض سوى البياض، وتشكيل بصري تقف عنده حداثة هذه القصيدة الومضة الموجزة لتتداول على لغتها الحواس مستغلة فضاء الصفحة بشكل مغاير للكتابة الطبيعية، وعندها تصبح متعة القراءة مزدوجة لتصبح مقرونة بمتعة المشاهدة، فتفضيئة النص تعد ظاهرة أو سمة تمييزية تتصل بالإفادة من وجهه نظر سيميائية بها تتميز القصيدة. لأن "القصائد المرسومة Le Calligramme تحاول تحويل بياض الصفحة إلى لوحة أو خلفية للرسم وتحاول خلق معنى القصيدة من خلال الشكل الذي تلبسه الكلمات والأشطر. وأول من وضع هذه المنظومة الطباعية الدلالية في الآن نفسه، هو الفرنسي (غيوم أبولينار) Guillaume Apollinare عام 1918 في ديوانه (الرسم بالكلمات) Calligramme ، وهذا الشكل الشعري هو الذي فصل فصلا نهائيا في كون الشعر الحداثي مادة كتابية مقروءة لا شفاهية مسموعة، وهو الذي أعطى سلطة النص وسلطة الشكل الطباعي وعلامات الوقف والبياضات والهوامش والعناوين والعناوين الفرعية، وحتى حجوم الكلمات والحروف" [2].

البياض نفسي فني يمتلك في هذا المقبوس الشعري سلطة سحرية لعله متروك للقارئ ليكمل باقي الضمائر أو إذا شاء دون الأسماء التي كلما زاد عددها تدريجيا (الشكل السلمي) في الاستماتة دفاعا عن الوطن ،فالبياض يكتب حضوره من خلال غيابه، والشكل هنا جاء ليخدم معنى معينا، وهو نص ثان أنكتب بلغة التشكيل البصري والذي "يجعل الرسم فنا فضائيا ليس كونه يهبنا فضاء للتفرج والالتقاط الحسي الذي لا يكتمل إلا كذلك بل كونه لا

---

[1] عز الدين ميهوبي . اللعنة والغفران . ص 73 .

[2] HEDI KADDOUR . Aborder La Poesie . P59

يكتمل. لا يتحقق كفرجة هدفها التواصل وكالتقاط هدفه التفاعل إلا عبر الفضاء والمعطيات الفضائية "[1].

وعندما يقول (عز الدين ميهوبي) في ومضته (ظل):

عندما يلتفت العمر ورائي

لا يرى شيئا

سوى خيط تدلى من دمائي

وبقايا شاعر يلقي

تراتيل انتمائي

قلت للطالع كالظل ورائي ..

ما الذي تبغيه مني ..

لم أعد أملك من روحي سوى قطرة ماء ..

وحصاة في حذائي[2].

فقد أمتلك قدرة فائقة على المراوغة، وأصبح رائد الحفلات التنكرية يمرر ما شاء من رسائل محددا سياقها وشفرتها بخطط ذكية يصعب على الرقابة احتجازها أو القبض عليها سواء كانت من المجتمع أو من سلطة الأنا الأعلى. وبما أن "الكلمات قواقع مليئة بالضجيج هنالك الكثير من الحكايات في منمنمة الكلمة الواحدة!"[3]. لذا فإن "اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه "[4].

لقد جاءت بعض الكلمات بخط بارز كبير مما يجبر القارئ على أن يبطأ سير العين، ويرغم الذهن على التوقف أمام هذا المحسوس، وأن يوقف التجديف في ماء البياض ليقف أمام هذه الجزر السوداء ليتأمل فيها، أو هذه

---

[1] GERARD GENETTE . FIGURES II

[2] عز الدين ميهوبي . ملصقات . ص 82 .

[3] غاستون باشلار . جماليات المكان . ص 167 .

[4] محمد الماكري . الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي . ص 104

الصخور الناتئة التي تجلب النظر وتسترعي الانتباه. لتحيل على نسق إيحائي . والجميل في هذه الخطة الحداثية الفكرية أنها دائما تفتح أفقا تفسيريا وتأويليا جديدا . ماذا بعد أن يلتفت العمر، ولا تعود تظهر من الشاعر إلا بقاياه ؟ لن يجني في الأخير سوى مكابدة الآلام، وهذا ما تسببه حصاة في الحذاء.

يقول عز الدين ميهوبي في (أنانية):

في بلادي ..

كل حزب يدعي ما ليس يبدي

فهو لا يملك حلا ..

إنما الأفكار يبدي ..

وهو يدعو حلكم يا ناس عندي !

وكلام حزبوي ليس يجدي ..

ولسان الحال دوما : أحكم الكرسي وحدي ..

ودعوا الطوفان بعدي! [1].

الأنانية جسدها السطر الأخير من هذه الومضة الشعرية عندما طغى بسواده على باقي الأسطر الشعرية، يريد أن يستأثر بانتباه القارئ، ويخطف بصره في اتجاهه، ويحول مجال الرؤية نحوه. وهو بذلك دخل في معركة مع البياض حوله، ومع باقي الكلمات التي سبقته. فيالها من أنانية جسدها الرسم، وجسدتها الومضة عبر لغة صوتية يطغى عليها الضجيج كمن يعلو صوته في مظاهرة عارمة غاضبة تتدفق عبر الشارع ، وتلغي حركة المرور.

ويقول في (لائكية لائكية لائكية لائكية):

في لقاء بالصحافه ..

سألوا الحزبي .. ما موقفكم من أمر تجديد

الخلافه ؟!

قال في خبث : خرافه

حزبنا يسعى لتسييس الثقافه

1

وهو لا يخلط بين الدال والسين

فبين الدال والسين إذا قسنا ـ مسافه

ترفضون الدين .. قالوا ؟

قال لا نرفضه .. لكنه في رأينا الحزبي آفه

قلت في نفسي .. ولكن ..

آفة الآفات تسييس الثقافه [1].

إن الفضاء المملوء بالأشياء والكتل والأجساد هو دائما في حالة من الحركة والديناميكية والصيرورة المتغيرة. لنتأمل في العنوان مليا في تشكيله البصري. في ذلك الرسم عكس المنظور الذي يبدأ بنقطة ليتسع شيئا فشيئا. تلك البؤرة التي تبدأ صغيرة وتتناهى في الكبر. سواد يستعمر البياض ليبنى مملكته. إن الشاعر يشير إلى زحف اللائكية التي تمد أيد أخطبوطية في كل الاتجاهات لترسي قواعدها وتشكل معالمها. وحربها مع معارضيها هي التأصيل لفصل الدين عن الدولة، وأداتها في ذلك اللعب بورقة الثقافة.

هذه الدلالات البصرية تحقق لغة معاصرة بكل معنى الكلمة، وتكتب شعرا بصريا الذي لا يعتمد اللغة كأسلوب وحيد للتعبير، وإنما أيضا الطاقة التعبيرية لأيقونة السواد. فالشاعر بصدد اعتماد لغة شعرية (غير لفظية) ذات إحالات بصرية، وبالتأكيد فان هذا التوجه يؤدي إلى خلق لغة شعرية غير لفظية معاصرة. فالفضاء لم يعد سكونا وجمودا وصمتا، وإنما هو فضاء مملوء بالرموز والصور البصرية والكلمات والمعاني. وهو رؤيا بصرية تشكل خروجا متعمدا ومتقاطعا مع القصيدة التقليدية. معانقة أحدث أشكال القصيدة المعاصرة.

إن الخطاب الشعري لم يعد مقتصرا على العلامات اللغوية وإنما بات يختبر وسائل جديدة في التعبير وأشكال طباعية مستحدثة، وما كان ذلك إلا بسبب هيمنة الفنون البصرية واتساع حضورها إلى درجة باتت فيها الصورة تنافس اللغة لتشكل القصيدة تشكيلا جماليا جديدا يفضي بنا إلى لون مخصوص من التلقي يقوم على تجاوز جماليات القصيدة الكلاسيكية.

---

[1] نفس المصدر السابق. ص 105

خاتمة أخيرة

وفي الختام نستطيع أن نستخلص بعض النتائج التي يمكن أن تفتح آفاقا لدراسات مقبلة تكشف هذه المقالات عن الحاجة إليها، وهي:

- سجل الشعر المعاصر فترة التحول في الواقع الجزائري ليقترب من هول التاريخ، ومن فجيعة الانشطار، ووقف في المنعطفات الحاسمة ليكون شاهدا على الراهن، ويصبح مجالا خصبا للدراسة. فالشعراء تناولوا الراهن وتناقلوا مجرياته وأحداثه، وجسدوا من خلال شعرهم رؤاهم ومواقفهم. الأمر الذي يفتح الباب واسعا ليكون شعرهم موضوعا لعدة دراسات تتناول جوانب عديدة.

النص الشعري الجزائري عرف منعرجا حاسما وقاطعا غير قابل للرجوع، وهو حتى الآن قابل للحوار وغير قطعي في تجلياته التي تبقى لسوء الحظ أو لحسنه قابلة لنقاش آخر، وحوار ذي تبعات أخرى .وقد قطع قطعا حاسما في مجموعة من القضايا الفكرية، مثل الميل إلى ثقافة يفترض أنها ثقافة، أم ضد ثقافة يفترض أنها حاملة لمسببات راهنية.

- رافق التعددية الحزبية المميزة للراهن باعتبار حرية التعبير في الدستور من حقوق المواطنة، وهذا يعني أن النص الشعري يتوفر قانونيا على حرية أكبر في التعبير.

المحتـــوى





ISBN 978-9931-305-06-4



الألمعية للنشر والتوزيع

tel/fax 031.67.52.89

elalmaia15@gmail.com